

3. LA OBRA DE MIES VAN DER ROHE DEL PABELLÓN DE BARCELONA AL MUSEO DE BERLÍN: LA ARQUITECTURA DEL PARALELEPÍPEDO ACRISTALADO Y SU COHERENTE RELACIÓN CON LA ESTRUCTURA

Si Walter Gropius fue el arquitecto alemán más importante o, al menos, más decisivo de la revolución moderna en la época de las primeras vanguardias —y ello tanto por su arquitectura como por su condición de importante miembro del Werkbund y por la de fundador y primer director de la Bauhaus—, la obra de **Ludwig Mies van der Rohe** (Aquisgrán, 1886-1969) llegó a constituir uno de los escasos arquetipos capaces de representar, de identificarse incluso, con la idea misma de arquitectura moderna.

La estimación como primerísimas figuras de la arquitectura del siglo xx es compartida por Mies van der Rohe con Le Corbusier y con Frank Lloyd Wright. La obra de estos dos últimos puede considerarse, empero, acaso como superior a la de Mies, al menos si se tiene en cuenta tanto la cantidad como la variedad de la producción de ambos maestros. Wright y Le Corbusier tuvieron una obra muy abundante, muy amplia tanto en la temática como en su alcance y en sus escalas, y muy rica en cuanto a la diversidad arquitectónica.

Mies van der Rohe, en cambio, tuvo una obra más limitada y más unitaria. Tan unitaria que sólo pueden distinguirse de modo estricto dos etapas en su producción más importante, la correspondiente a su trabajo en Alemania antes de la segunda guerra europea y la de su posterior etapa americana. Y podría decirse incluso, con respecto a esta última etapa, que parecería tratarse casi siempre de reelaboraciones en torno a una misma idea, a un mismo problema arquitectónico.

El caso es que Mies llegó a plasmar un ascético ideal de forma que acabó por identificarse, como dijimos, con la propia arquitectura moderna. Y ello en las dos etapas: cuando, siguiendo los principios del neoplasticismo, realizó el *pabellón alemán* para la Exposición de Barcelona (1929), o la *casa en Brno* (República Checa, 1928-1930); y cuando, practicando principios aún más ascéticos y más cercanos a los clásicos, realizó su obra en Estados Unidos.

Pero incluso entre ambos períodos pueden establecerse algunas líneas de continuidad, como luego veremos, dando a su obra un fuerte carácter unitario tanto en los instrumentos formales empleados como en los principios o ideas primarias que los sostuvieron. El intenso contenido abstracto de su obra, explícito en todo caso como cuestión material, hace que en ella tenga suma importancia el buen entendimiento de las ideas proyectuales que la hicieron posible, evitando caer así en lo que una interpretación superficial podría deducir únicamente a través de la modernidad, elegancia y simplicidad de sus imágenes.

Ludwig Mies van der Rohe se educó en la enseñanza académica alemana que vivía, en gran parte, de la gigantesca herencia de Schinkel, no llegando a ser titulado en arquitectura, pero ejerciéndola

desde joven, y fiel, en sus primeros momentos, a un ascetismo neoclásico. De educación católica, inició estudios en la escuela de la catedral de Aquisgrán, y cursó después dos años en una escuela comercial, entrando luego a trabajar en el taller de labra de su propio padre. Durante algunos años dibujó decoraciones de estuco para arquitectos locales.

Marchó después a vivir a Berlín, en donde trabajó con el diseñador de muebles *Art Nouveau* Bruno Paul. En 1908 entró a trabajar con Peter Behrens, en cuyo estudio conoció a Gropius y a Le Corbusier. El conocimiento y la admiración por Schinkel le fueron transmitidos por Behrens, a través de cuyo magisterio se formaría verdaderamente, participando en el proyecto y dirigiendo la obra de la *embajada alemana* en San Petersburgo, realizada por Behrens a la manera neoclásica (1911). En 1912 estuvo en Holanda, orbitando en torno a H. P. Berlage. Vuelto a Berlín realizó proyectos neoclásicos al modo romántico schinkeliano.

Pero la importancia de los movimientos de la vanguardia artística y arquitectónica de la Alemania de su tiempo y de toda Europa le acabó implicando por completo, y de tal modo que, con el tiempo, su prestigio llegaría a ser tal que fue el último director de la *Bauhaus* en los convulsos años de la Alemania de entreguerra que llevarían, finalmente, a la supresión de la famosa escuela.

Se relacionó muy intensamente con la arquitectura holandesa *neoplástica* (el grupo De Stijl), relación que se inició con su citado viaje en 1912. En Alemania formó parte del *Novembergruppe*, fundado en 1918, dirigiendo su sección de Arquitectura. Fue vicepresidente del importante *Deutscher Werkbund* (1926-32) y director de la Bauhaus de Dessau en 1930, trasladándola a Berlín en 1932 por problemas con el régimen nazi. La agudización de dichos problemas provocó su emigración a Estados Unidos en 1937, llegando a desempeñar allí el cargo de director de la Facultad de Arquitectura del I.I.T. (Chicago) de 1938 a 1958. Fue a América precedido por su prestigio, convirtiéndose en una figura tanto de gran éxito como de enorme influencia.

3. 1. SOBRE EL ABSTRACTO ENTENDIMIENTO NEOPLÁSTICO DEL ESPACIO.—

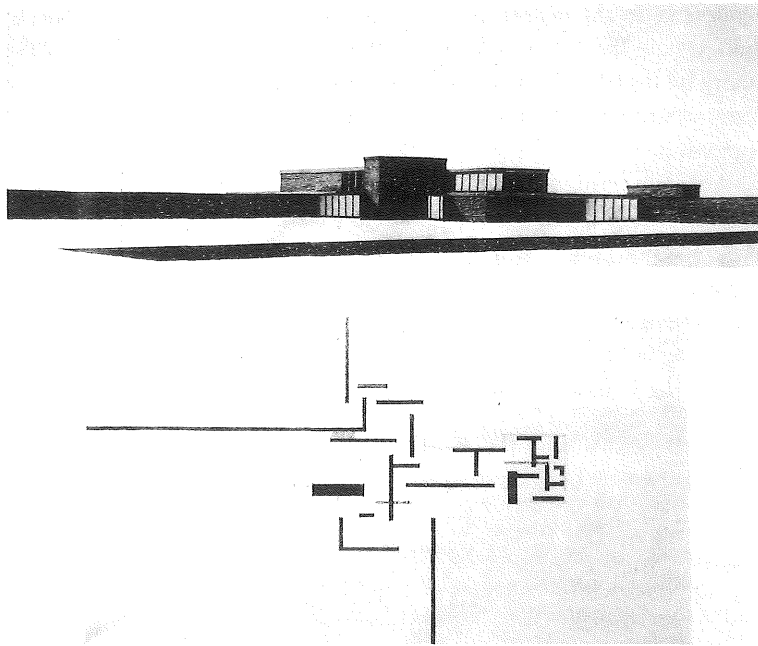
Pero si su obra, como dijimos, llegó a adquirir una extrema condición unitaria y hasta arquetípica, el contenido arquitectónico de las inmediatas a sus primeras obras tradicionalistas nació ligado a cuestiones formales de orden bien diverso.

La brillante interpretación de la *poética neoplástica* propia del grupo holandés *Stijl*, desarrollada en torno a los principios de la obra pictórica de **Mondrian** por arquitectos como **Van Doesburg** y **Rietveld**, estaba ya presente en la obra de Mies en el significativo proyecto para *casa de campo de ladrillo* (1923), en la que el muro —que parece seguir abstractas lecciones wrightianas, directas o filtradas por los grupos holandeses— modificó por completo la estructuración académica de las planimetrías domésticas, pero sin cambiar en absoluto, y curiosamente, la condición mural de la construcción según las viejas tradiciones; esto es, despreciando en un principio el importante prurito corbusiano de entender que la nueva arquitectura estaba ligada a la posibilidad de construir con soportes de muy escasa sección. Como en su *monumento a Rosa Luxemburgo*, la fábrica de ladrillo era el vehículo de una nueva estética arquitectónica.

Bien es cierto que aquí se trataba de una casa y que, además, no se construyó, no planteando así a Mies los problemas que, de haberlo podido hacer, sin duda se le hubieran planteado. Para comprenderlo, baste recordar algunas ideas en torno a la estética neoplástica.

Fue Theo van Doesburg, como es bien conocido, quien intentó trasladar la pintura abstracta de Piet Mondrian a la arquitectura. Esta pintura, en efecto, parecía hablar de recintos, de relaciones de las figuras con el campo, y era tan abstracta como la arquitectura misma. Van Doesburg inició así una codificación en que la pintura de Mondrian ascendía desde el plano pictórico a un espacio «isométrico», aunque no menos representativo: los planos del espacio cartesiano tomaron códigos de colores y se volvieron independientes, autónomos entre sí, elaborando una nueva sintaxis tectónica

Proyecto de casa de campo de ladrillo
(1923), de L.Mies van der Rohe



que consistía en poner en valor, precisamente, dicha independencia, dicho juego libre en el espacio abstracto.

Van Doesburg no fue mucho más allá, aunque dicho código fue suficiente, al menos por la trascendencia que tuvo. De la dificultad de proseguir daba prueba su obra del *café L'Aubette*, en París: el espacio no es neoplástico, en realidad, sino que está simplemente decorado mediante paredes pintadas en las que se ha acudido a las composiciones de Mondrian que sitúan la geometría de éstas a 45 grados del marco. Construir realmente el espacio neoplástico no era sencillo; no era tan sencillo, al menos, como dibujarlo en isométrica, donde todas las leyes de la construcción, y hasta la misma ley de la gravedad, pueden quedar en suspenso. Incluso podrían hacerse maquetas, pues su pequeñez, su falta de peso y la continua y sencilla condición de los materiales —maderas, cartones— permitían evadir las leyes tectónicas.

Fue Gerrit Rietveld, el gran ebanista y luego arquitecto, quien daría un paso más mediante sus muebles y, finalmente, mediante una casa, si bien ahora nos interesan más éstos. Rietveld, partiendo de la independencia entre los elementos sugerida por Mondrian y llevada adelante por Van Doesburg, inició el diseño de varias piezas de mobiliario, eliminando en todas ellas los ensambles tradicionales de las maderas dispuestos con las piezas en continuidad y sustituyéndolos por un modo de unión a través del simple contacto entre las caras, de modo que todas estas piezas permanecieran siempre como elementos independientes y se cruzaran en el espacio.

Este asunto lo representó incluso de forma aislada y abstracta en la *construcción* (1920), que consiste en tres prismas de madera, apoyándose entre sí en una de sus caras y cruzándose en el espacio. El recurso lo trasladó a todos sus muebles desde que hizo su famosa *silla de 1917*, estando presente así en el *buffet* (1919), mueble que se acerca en gran modo a la composición de un edificio y, concretamente, a la estética de Wright; en los *sillones apilables para niños* (1919); y en otras sillas y mesas más avanzadas (1923), introduciendo luego interesantes complicaciones de diagonales y de elementos sesgados en la silla y la mesa de 1934.

En todos ellos, la escala del mueble, la continuidad de la madera y sus sencillas formas de unión con colas y tornillos que permitían huir de los ensambles tradicionales, lograban la libertad y la inde-

pendencia de los elementos y piezas que ya se ha repetido, y, también, otro asunto aún más básico: la indiferencia frente a la gravedad de todos ellos. Piezas prismáticas y tablas pueden situarse en cualquiera de las tres direcciones del espacio, o en otras divergentes, pues las diferencias producidas en su comportamiento mecánico por causa de su distinta orientación no eran relevantes: su forma y su peso eran válidas en cualquiera de ellas.

Acaso la indiferencia absoluta de las formas frente al espacio esté aún mejor expresada en la *lámpara de colgar* diseñada por el propio Rietveld (1920): tres tubos luminosos iguales, rematados en sus extremos por cubos de madera y colgados de cables, definen los tres ejes cartesianos, cruzándose en el espacio y situándose, sin cambiar de forma, en horizontal, en una y otra dirección, y en vertical. Nada puede expresar mejor el ideal de continuidad del espacio neoplástico en todas las direcciones, su *isotropía* absoluta; su indiferencia cartesiana.

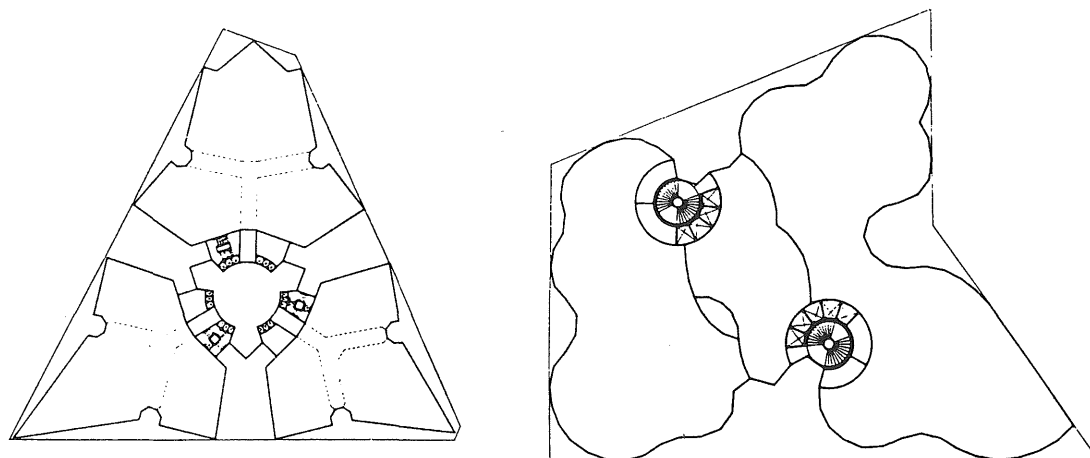


Silla diseñada por G. Rietveld (1917)

Un ideal difícilmente traspasable a la arquitectura, pero ya no sólo en relación a la opuesta naturaleza entre lo horizontal y lo vertical; como cosa más obvia, sino, incluso, en relación a la dificultad de identificación entre ambas direcciones horizontales. Veremos cómo esta cuestión, la naturaleza material de los espacios contruidos y su aspiración a alcanzar una difícil continuidad en ellos, interesará en gran manera a la arquitectura de Mies van der Rohe, pudiendo explicarla en gran parte.

3.2. MODERNIDAD Y ESTRUCTURA EN ALGUNAS OBRAS DE MIES DE LA ETAPA DE VANGUARDIA.—Pero volvamos ya a la carrera de Ludwig Mies van der Rohe, que habíamos abandonado para internarnos en el anterior excursus neoplástico, y en favor de una mejor comprensión posterior de la misma.

Nos habíamos quedado en la casa de muros de ladrillo, un ejercicio neoplástico que, desde luego, no llegó a apurar la absoluta continuidad en todas las direcciones del espacio que hemos visto en los muebles de Rietveld; tanto el instinto profesional de Mies como su iniciación neoclásica se lo han



Plantas de los proyectos para rascacielos de vidrio para Berlín, de 1919 y de 1921, de L. Mies van der Rohe

impedido por completo. Véase en ella cómo, no obstante, la continuidad entre las dos direcciones horizontales es total: no hay distinciones, en cuanto a la naturaleza formal o material del espacio entre una y otra, y ambas se desarrollan libre y, casi, indefinidamente.

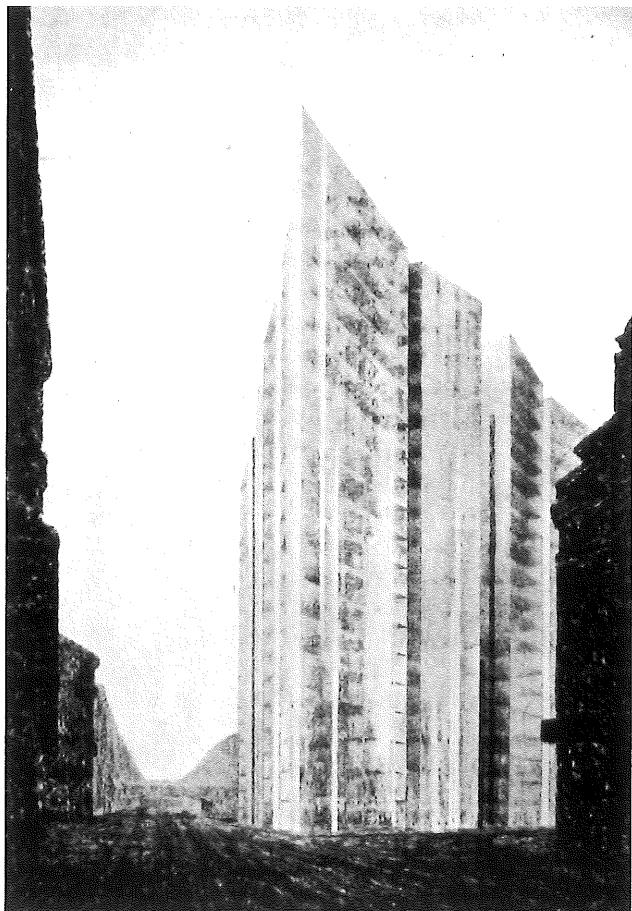
Pero no era esto inmediato. La construcción, tal y como se hacía normalmente en aquella época (1923), exigía que los elementos murales fueran estables, de un lado; esto es, que formaran figuras de L o de C, de modo que permanecieran en equilibrio, ya que se trataba de construcciones por piezas, sillares o ladrillos. Pero, de otro lado, exigía también que cada techo, para ser construido, contara con dos líneas murales paralelas y enfrentadas, no necesariamente continuas, de tal modo que entre dos de estos muros pudieran apoyarse, o empotrarse, las vigas pequeñas, y rellenar luego los intersticios entre ellas con otros materiales para lograr la total continuidad física y funcional del suelo, o del techo.

En la casa de ladrillo los muros apenas forman figuras estables y muchas veces el techo no tiene posibilidad de apoyos paralelos; hay esquinas vacías, para las cuales no se encontraría ninguna dirección conveniente para las viguetas, y el diseño de la casa no reconoce, al menos con claridad, cuál sería la dirección de éstas y cuál la contraria, pues su isotropía horizontal es completa.

Tal parece que Mies, aunque dibujara los muros con ladrillo, estuviera pensando más en las condiciones del hormigón armado, con muros que se empotran en el terreno sin necesitar estabilidad horizontal; y, sobre todo, con losas como techos: la losa continua de hormigón, al no estar descompuesta en viguetas, puede apoyarse —o empotrarse— sin encontrar líneas continuas en ningún sentido y puede estabilizar también los muros. Pero en aquella época no se hacían losas continuas y planas, al menos para construcciones convencionales, y, sobre todo, el edificio no llegó a construirse, por lo que todo problema pudo ser obviado. Resulta bien significativo, en cualquier caso, que el siguiente proyecto de Mies van der Rohe fue una casa en hormigón (1924).

Pero el caso es que, en aquellos trabajos, no había introducido todavía el empleo de las estructuras porticadas, de pilares y vigas de acero, que, con el tiempo, modificarían por completo el carácter de la forma arquitectónica miesiana y la harían tomar especiales características.

Aunque ya en sus esbozos para *rascacielos de vidrio*, con los que tuvo una rápida fama (el de la Friedrichstrasse en Berlín, 1919, y el de 1921, también en Berlín), el código que llegaría a ser propio de su interpretación de la modernidad era algo más explícito. En ellos estaban finalmente presentes el acero y el vidrio como ingredientes materiales casi únicos y la forma arquitectónica se ligaba a principios muy expresivos, puede decirse que derivados de la gran aventura del expresionismo alemán, y, así, muy lejanos entonces a lo que sería luego su conocida máxima de ascetismo: «*menos es más*».



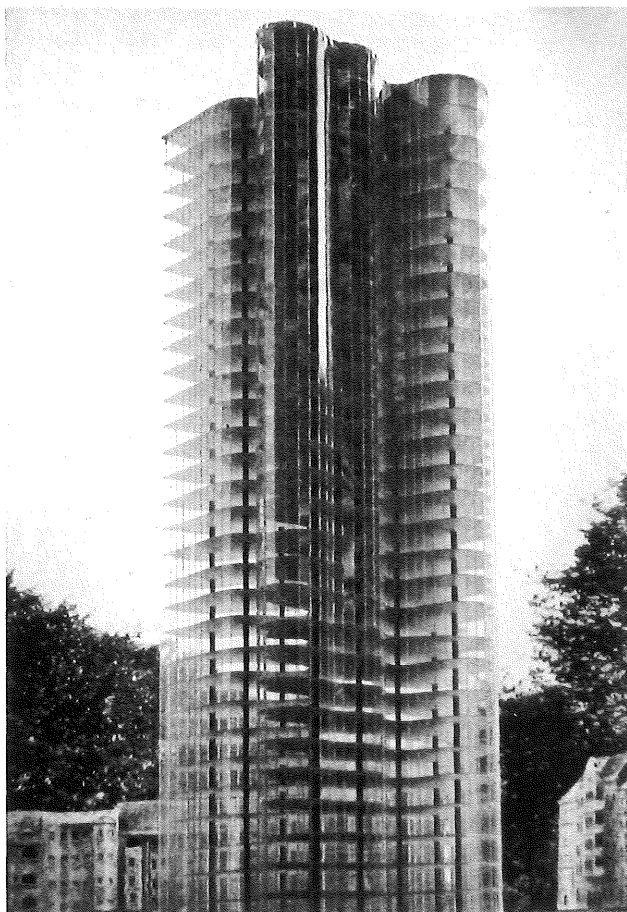
Dibujo del rascacielos de vidrio en la Friedrichstrasse, Berlín (1919), de L. Mies van der Rohe

Pero es muy interesante advertir cómo los soportes de acero en que la posibilidad de proyectar estas construcciones basaba por completo su propia existencia material no aparecían, sin embargo, dibujados en los planos, ni en uno ni en otro de ambos rascacielos, indicando así la importancia tan sólo instrumental que se les concedía frente a la condición formalmente libre del perfil de la edificación, cuestión sobre la que se ponía entonces el acento. A los soportes, inevitables, pero tan puntuales y de poca masa que no llegaban siquiera a grafiarse, no se les concedía, pues, ningún peso formal, compositivo: no parecía pensarse que llegaran a tomar parte en el contenido arquitectónico.

Las abstractas plantas de estos edificios aparecen así tan voluntarias como nítidas, obstruidas únicamente por el sistema de las circulaciones verticales, y dando rienda suelta en el dibujo a un deseo imposible, así como dejando a las columnas sin existencia alguna en cuanto que elementos de composición. Tan sólo al proponerse realizar la maqueta de uno de ellos (el segundo, el de 1921) y al haber querido que ésta representara bien al edificio al manifestar su transparencia, aparecieron en ella unos pilares, pues resultaban absolutamente necesarios para la construcción del propio modelo, que presentaba así, no todas las arquitectónicas, pero sí algunas de las necesidades materiales. Como había ocurrido en el paso de los dibujos neoplásticos de Van Doesburg a los muebles de Rietveld, las leyes de la materia se hicieron necesarias, si bien será la arquitectura la que, con su escala y con sus pesos, exigiera totalmente unas leyes propias y específicas.

En 1922 había sido también el hormigón el material más capaz de acercar del todo a Mies a la realidad física más concreta: un edificio de oficinas proyectado en hormigón armado total, se muestra

*Maqueta del rascacielos de vidrio en Berlín (1921),
de L. Mies van der Rohe*



como producto exclusivo de la construcción de soportes con cartelas en ambos sentidos y voladizos. En ambos sentidos, pues será, como veremos, preocupación muy fundamental de Mies el logro de la isotropía; esto es, que el espacio, a despecho de los sistemas constructivos convencionales, se desarrolle con la misma naturaleza en las dos direcciones del plano horizontal.

En ello tomaron un papel básico los soportes, las columnas. Esto es, aquel elemento fundamental para los edificios modernos y, sobre todo, imprescindible para los edificios en altura, que había sido olvidado en los rascacielos de Berlín. Las expulsadas o inadvertidas columnas volverán a Mies, y se le harán presentes, ya para siempre, como instrumento fundamental de sus fines.

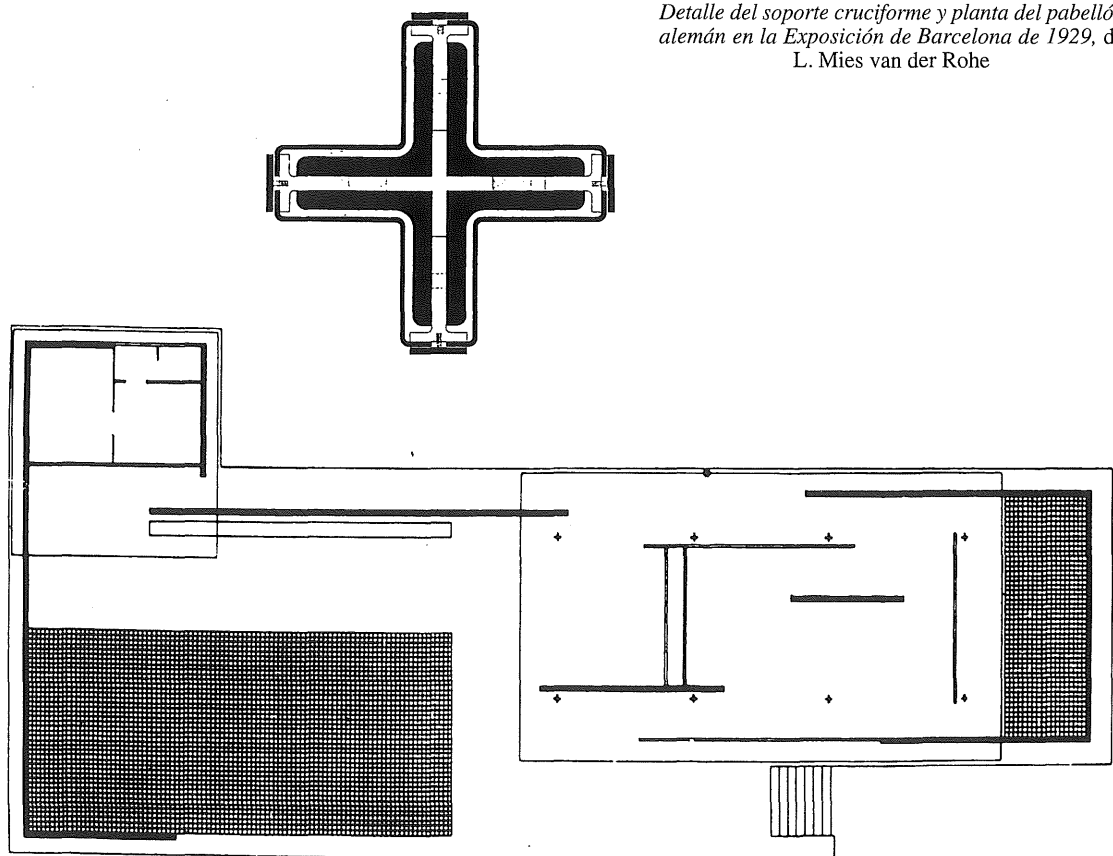
3. 3. EL PABELLÓN DE BARCELONA: ESPACIO Y ESTRUCTURA. UNA INDECISIÓN TRASCENDENTE.—Así, pues, no fue hasta los proyectos del *pabellón de Barcelona* (1929) y de la *casa Tugendhat* de Brno, cuando los dos sistemas constructivos, el de muros de ladrillo nacido para Mies van der Rohe en las ideas de las edificaciones bajas, y el de pórticos de acero de las de edificios en altura, que antes se habían eludido, se vean mezclados formando uno solo.

Este segundo estadio de la obra de Van der Rohe supondrá el final de su etapa de vanguardia, en el que llegó a plasmar con enorme brillantez y coherencia la idea neoplástica del espacio, y desde el que arrancará la larga y definitiva etapa norteamericana, en la que el papel concedido a la estructura de acero —a las columnas y vigas; a los pórticos— pasó a ser esencial, como dijimos, para la constitución de los arquetipos formales tan básicos a que dio origen.

El proyecto para el *pabellón de Barcelona* se inició con muros y sin soportes, esto es, siguiendo una solución semejante a la de la casa de ladrillo. Otra vez y, paradójicamente, suelo, muros y techo, elementos en definitiva tradicionales, eran capaces de componer por sí solos un espacio moderno, el espacio neoplástico, sin acudir a los pilares. Pero, también, como en la repetida casa, la concepción moderna del espacio se independizaba un tanto de la construcción, buscando poner las leyes de ésta a su servicio, y naciendo así como una configuración formal, pura y voluntaria.

Ya vimos cómo la condición conceptualista de la descomposición neoplástica del espacio contemplaba los planos que lo configuran en forma abstracta. La inmensa persuasión de su lógica formal llevó a menudo a entenderla, sin embargo, como la imagen misma y más propia del comportamiento mecánico, resistente, interpretación que sin duda hizo Mies en un principio, pero dándose cuenta más adelante que ésta no era del todo correcta, pues correspondería en todo caso a la de la escala y las leyes de una maqueta realizada con tablas, o a la de un mueble, y no a la de una edificación.

Pues ya vimos también que, en la escala arquitectónica, los pilares —los pórticos de columnas y vigas— se hacen necesarios si los muros no se disponen según figuras estables y con elementos paralelos, pues los planos materiales formados por los techos y suelos, realizados mediante piezas independientes, necesitan dos muros de apoyo. Esto es, los suelos y techos no son continuos, y no tienen así la capacidad que tendrían si fueran unas pequeñas piezas de madera o cartón. Como dijimos, la escuela neoplástica holandesa, en su abstracción figurativa, trabajó en cierto modo con este equívoco de escala, que podía eliminarse tan sólo si se trabajara utilizando el hormigón armado. La condición de G. Rietveld como ebanista y diseñador de muebles, expresa en la persuasión formal de algunos de sus diseños, no era ajena, como vimos, a este equívoco.



Detalle del soporte cruciforme y planta del pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929, de L. Mies van der Rohe

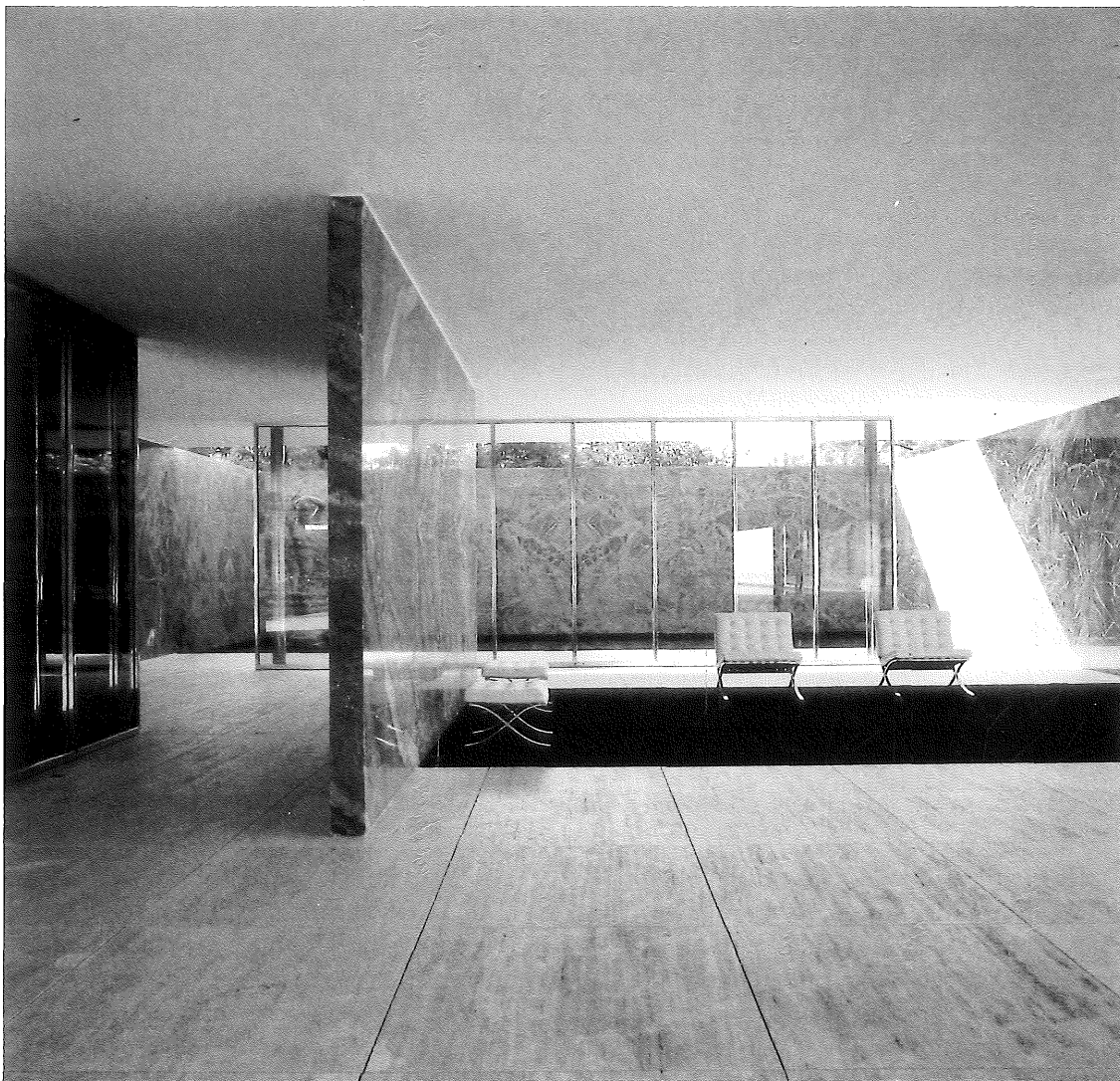


Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929, de L. Mies van der Rohe

En el primer boceto para el pabellón de Barcelona de 1929, muy semejante al definitivo, pero sin soportes, Mies se encontraba, pues, en una situación bastante parecida a la que habría tenido cuando proyectó la casa de ladrillo si hubiera necesitado ejecutarla. Así, pues, y como era preciso responder a la construcción real, Mies se vio obligado a utilizar columnas, esto es, a renunciar a un espacio neoplástico de planos puros para combinarlo con ellas, teniendo que introducir en la abstracta composición las líneas correspondientes a una *estructura*, a un *esqueleto*. Un esqueleto que no intervenía visualmente de un modo total, sino que quedaba en gran parte enmascarado y subsumido por el espacio neoplástico, haciéndole de suave contrapunto, y cediendo a éste el protagonismo de la expresividad.

Se introdujeron entonces las ocho columnas que sostienen el techo, pero ¿mediante pórticos? Las vigas de éstos, si existen, no son visibles, y tal parece así que, al menos en la absoluta pureza y continuidad del plano del techo, el arquitecto ha conseguido una simplicidad y una independencia neoplástica que estos soportes todavía no explican del todo por sí solos.

Las columnas del pabellón se realizaron en forma de cruz griega, sin que con ello respondieran a un requisito técnico. Todo lo contrario, pues acumulan su masa en el centro, perdiendo así la necesaria condición de «inercia», por lo que se contaba, en realidad, con que eran suficientemente grandes. Con esta forma lo que hacían era un gesto compositivo: señalar de un modo igualitario, y como si graficaran los propios ejes cartesianos, las dos direcciones del plano horizontal, de igual modo que niegan toda otra explicación de la estructura que no sean ellas mismas: el plano del techo aparece, como dijimos, continuo, abstracto; esto es, sin vigas horizontales, como construcción que recuerda todavía otra escala, o el concepto de maqueta. Con una interpretación que se diría ingenua, *naïf*, de la relación entre forma y estructura.



Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929, de L. Mies van der Rohe

Pero las columnas indicaban así, con claridad y en todo caso, que el espacio debía ser, para Mies, *isótropo*, valga la analogía, y como ya habíamos ido advirtiendo en otras ocasiones menos intensas; esto es, que debe de producirse con *la misma naturaleza formal en ambas direcciones* del plano horizontal, por lo que le repugnaba ayudarse de las vigas que constituirían los pórticos convencionales completos, ya que éstas convertirían al espacio en *anisótropo*, o desigual, según se considerara para la disposición de éstas una u otra de sus direcciones. Pues es evidente que según una de ellas habrían de disponerse vigas en el techo y según la otra no; en esa otra dirección estarían colocadas las piezas menores, o viguetas.

Poner de acuerdo por completo la forma y la estructura será así, para Mies van der Rohe, convertir en isotropa también a esta última, aun por encima de su más clara conveniencia de normal desigualdad en cuanto construcción. Ello exigía la forma simétrica de los pilares, que alude por igual a las dos direcciones, pero que pediría, del mismo modo, la existencia de vigas iguales dispuestas también en ambas.

Así pues, la estructura del techo, aunque permanece oculta por fidelidad al espacio neoplástico que pide para él un plano libre, escondiéndose en el escaso grueso de aquél, deberá ser doble, como los pilares señalan, tal y como de hecho se hizo en su momento, construyendo unas cabezas o capiteles planos y uniendo todos los pilares por medio de vigas; en los huecos entre éstas se hacía una especie de pequeña losa, del mismo modo que pudiera haberse dispuesto un sistema de viguetas, también ocultas.

En la ocultación de estas vigas de techo y en su disimulada fusión con el plano puro se altera, sin embargo, la relación perfecta y estricta entre estructura y forma, al menos en cuanto a la falta de su visión, y aunque se logró hacerlo con gran habilidad, ha quedado demostrada la grave y preocupante indecisión que sufrió Mies van der Rohe entre un techo porticado y dividido o uno continuo, cuestión que, a pesar de la fusión, permanece algo irresuelta. Bien es cierto que si hubiera dispuesto de una losa de hormigón armado tal y como hoy se hacen la hubiera empleado, pero ello afectaría entonces a las columnas, cuya cruz ya no tendría un completo sentido compositivo, pues no aludiría ya, al menos, a las vigas en ambas direcciones. (Los reconstructores recientes del pabellón en Barcelona, los arquitectos catalanes Cristian Cirici, Ignasi de Solà-Morales y Fernando Ramos han procedido a construirlo con una losa, por su sentido práctico y arquitectónico evidente, cambiando una mayor perfección y lógica constructiva por la expulsión de una importante sutileza histórica.)

La condición de obra maestra del pabellón en Barcelona, representante excelso de una de las más atractivas interpretaciones de la revolución moderna, no resolvió esta indecisión, que no afecta por otro lado a su soberbia calidad e importancia histórica, pero que dejó en la conciencia del arquitecto tal problema como preocupación importante. La búsqueda de una relación perfecta y precisa entre forma y estructura, y el logro de un acuerdo entre las leyes que rigen la naturaleza deseada para aquella y el trazado preciso para ésta, permanecerá como importante intención de la carrera de Mies van der Rohe y, como veremos, la explicará en gran parte.

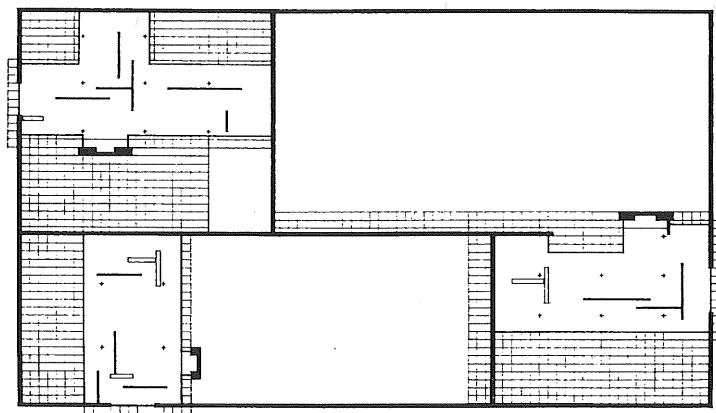
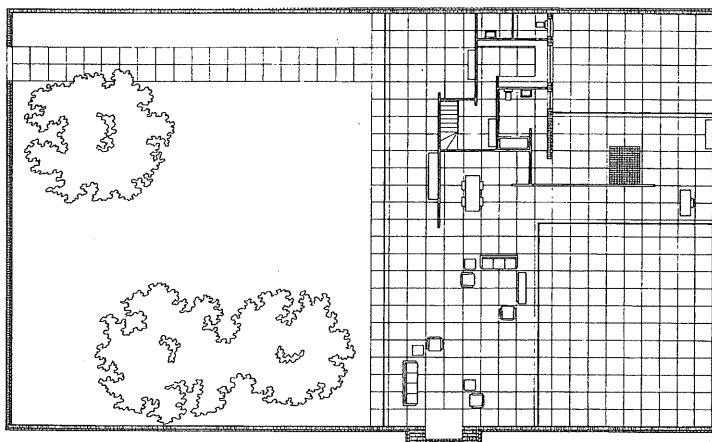
3. 4. NEOPLASTICISMO LIMITADO EN LAS CASAS-PATIO DE LOS AÑOS TREINTA.—Mies manejó durante los años treinta otras versiones del espacio neoplástico sin preocuparse de resolver todavía esta indecisión latente. Son generalmente casas y edificios de una planta, dispuestas mediante muros de fábrica de ladrillo y paredes de vidrio, con columnas cruciformes, y cubiertas por una losa o plano continuo. El espacio neoplástico ha perdido en ellas la idea de dilatación hacia el exterior y de fusión con él, tendiendo a encerrarse en una caja mural que incluye patios. Se diría que el proyectista insinuaba ya lo que sería su carrera americana; esto es, la renuncia a la gran imbricación entre espacio externo e interno, entre los que se había logrado tal fusión que su exacta frontera se diluía —tal y como es tan claro y tan importante en cuanto definición del espacio en el pabellón de Barcelona— para pasar a delimitar un recinto, o una serie de ellos, definido y cerrado, sólo dentro del cual el trazado neoplástico sería libre.

Se diría que, así, algo muy parecido a un cuadro de Mondrian era la definición exacta de la arquitectura miesiana: un campo rectangular, a su vez subdividido en cuarteles no simétricos, dentro de algunos de los cuales se subdivide a su vez la figura menor, pero con rasgos independientes y que no forman otros recintos cerrados. Incluso la comparación con un cuadro abstracto es exacta en el sentido de que la arquitectura devenía plano horizontal absoluto, quedando completamente definida por la planta.

De hecho, cuando Mies dibujaba cualquier otra cosa que no fueran las plantas, todos los dibujos evidenciaban el modo en que se obtenían desde ellas, y sin mediación alguna. El alzado de la *vivienda con tres patios interiores* (1934) es un muro de ladrillo ciego y continuo; sobre él sobresale el plano del techo y tan sólo la fábrica correspondiente a la chimenea se eleva algo más. En las pers-



Proyecto de vivienda con tres patios (1934) y proyecto de grupo de viviendas con patio (1931), de L. Mies van der Rohe



pectivas interiores de la misma casa tanto los paneles de vidrio, los paneles y muros opacos, o los especialmente decorados con formas abstractas, como los soportes, son objetos definidos tan sólo en planta, a cuya sección se le ha dado la altura del techo para que, sin otro dato, genere el espacio.

Resulta también curioso observar en dicha casa que los soportes no figuran en la planta —al menos en la planta que las monografías «oficiales» de Mies han divulgado—, aunque sí los dibuja en las perspectivas. Se diría que los soportes jugaban para Mies un papel todavía en cierto modo secundario, aunque insiste en ellos en la forma de cruz griega, con las implicaciones de valoración de la isotropía que una cuestión tal significaba.

En el *grupo de viviendas con patio* (1931) desarrolló un detalle de tres plantas de viviendas de distinto tamaño y forma, en cuyos planos figuran siempre los soportes. En este detalle Mies parece querer evidenciar tanto el atractivo de un tipo que tiene una raíz tradicional y clásica —la casa patio— como la versatilidad que tiene su método, capaz de provocar casas muy diferentes y de apropiaciones muy distintas de los patios. Destaca en ellas la abstracción más absoluta: tan sólo la chimenea resulta ser un objeto concreto, y el espacio neoplástico, reducido a las dimensiones horizontales, juega un

papel libre siempre que se acomode a los recintos acristalados que delimitan una relación muy estricta con el exterior, tan sólo a veces matizada por los vuelos diferentes de la losa de cubierta.

La supremacía de la planta como «lugar principal de la composición» es algo que une la obra de Mies van der Rohe con la de Le Corbusier, si bien caracterizará sobre todo la del primero. Como Le Corbusier, Mies fue formado en un academicismo riguroso, en el que ambos tuvieron por uno de sus maestros a Peter Behrens, y en el que el principal método consistía en el dominio de la planta. Y si en el caso de Le Corbusier tanto la enseñanza francesa como su propio talante le llevarían a componer luego elevaciones y volúmenes por medio de la fantasía y libertad personal —como la propia teoría académica de Julien Guadet proponía—, Mies van der Rohe, en cambio, caminará por la senda que le llevaba, no ya sólo su propio talante, sino su condición de alemán; esto es, dentro de otra tradición, y, más concretamente, de admirador de la rigurosa y contenida figura de Schinkel.

Las casas-patio que se han explicado fueron proyectos hechos en Alemania y formaron las últimas expresiones, nunca construidas, de una idea espacial que será como tal, y de un lado, completamente abandonada en la etapa norteamericana; pero que, de otro, nos están señalando, como ya hemos ido viendo, algunos de los principios que cimentarían esa nueva etapa. Como no se construyeron, no tuvo que resolver las indecisiones planteadas en el *pabellón de Barcelona*, o en la *casa en Brno*, al tiempo que se privó a la arquitectura real de originales obras maestras, tan absolutamente modernas como enraizadas con la tradición.

De la importancia que tendrá en Mies la indecisión mantenida en estos proyectos dará prueba, como veremos, su voluntad futura de producirse con *una coherencia formal absoluta entre forma y construcción mediante el diseño de la estructura resistente*. Pero para llegar a la completa coherencia que buscaba deberá resolver la dialéctica establecida entre la normal condición isótropa del plano, geométrica y compositivamente hablando, y la naturaleza anisótropa de la estructura resistente convencionalmente considerada, como hará por métodos que examinaremos seguidamente.

En todo caso, su carrera perseguirá hasta el final esta obsesión de coherencia, llegando a tomarla como un motivo básico de la composición general en todas y cada una de sus obras de posguerra. Esto es, cuando después de su exilio a Estados Unidos, y entronizado el Estilo Internacional como una conquista norteamericana paralela a su victoria sobre la Alemania nazi, Mies haya de pasar con rapidez de la situación profesional de construir y haber construido muy poco, reflexionando profundamente, en cambio, sobre la forma arquitectónica moderna en medio de un ambiente de investigación formal y de vanguardia, a intervenir como un profesional pragmático en la construcción de la metrópoli norteamericana.

Pero tal vez la mayor paradoja de este profesionalismo ejercido en Estados Unidos sea el de cómo el arquetipo de edificio moderno y funcional que Mies ofreció al mundo desde Estados Unidos fue aceptado sin percibir, o sin tener como negativa, la carga tan idealista que, a despecho de su imagen más inmediata, su arquitectura llevaba.

O, dicho de otro modo, cómo Van der Rohe, al desarrollar unos modelos cuya modernidad y eficiencia constituían aparentemente su razón de existir, fue capaz de diseñarlos con un rigor formal y un contenido conceptual que le revela como un personaje no sólo pragmático. Como un arquitecto que piensa que la modernidad no disminuye, sino que incluso acentúa los significados profundos de la forma y la constitución perfecta e ideal de los edificios. Una tradición todavía renacentista, que subyace en muchos de los grandes maestros modernos, y que alguna vez les valió críticas bien radicales, como la que, ya en los años sesenta, protagonizó Reyner Banham.

3. 5. LA FORMACIÓN DE UN ARQUETIPO MODERNO EN LA ETAPA AMERICANA.—Como ya se ha dicho, y después de haber dirigido la Bauhaus, Mies van der Rohe emigró a Estados Unidos huyendo de la situación alemana, y en compañía de otros muchos artistas y arquitectos

tos europeos, sobre todo de los alemanes procedentes de la famosa escuela. Allí se vio protegido por su prestigio y pudo insertarse enseguida en la enseñanza —fue, como dijimos, director de la Facultad de Arquitectura del Instituto Técnico de Illinois, Chicago, desde 1938—, así como, y, una vez finalizada la segunda guerra mundial, en la profesión arquitectónica más elevada. Pasaremos a examinar los productos más significativos de aquel ejercicio, principalmente según los puntos de vista que venimos manteniendo.

Lograr una extrema coherencia, de carácter sintáctico, entre la estructura resistente y la configuración general de la forma (esto es, entre columnas y vigas —pórticos— y los planos que constituyen el volumen), llegó a ser un problema tan principal en la arquitectura de Mies van der Rohe que continuó más acusadamente en la etapa americana, que es en la que verdaderamente se le llegó a dar respuesta. La arquitectura en sus consideraciones espaciales iba a cambiar, sin embargo, con respecto a lo que habían sido los ideales de la vanguardia.

La caja mural que define el recinto, insinuada ya como vimos en las últimas obras europeas, se transformará en las obras norteamericanas en un paralelepípedo cerrado, puro y nítido, y pasará a protagonizar los contenidos de cualquiera que fuese el programa.

Tantas veces se ha querido ver en este asunto una ligadura muy directa con la Escuela de Chicago: de un lado, el volumen perfecto y neto, que en Mies no tomará la figura ni el vocabulario del palacio clásico, pero que conservaría, no obstante, algunas de sus cualidades. La perfección no alude a la historia, pues es una nueva perfección, pero conserva de ella la idea de forma perfecta en cuanto que forma pura. Una forma paralelepipedica, no de prisma cuadrado ni de cubo, pues el volumen moderno, medido por las funciones y por las distancias técnicas, y producto de un nuevo sentimiento artístico, se considera, si no superior, sí equivalente al de las proporciones clásicas que ya los arquitectos de Chicago habían debido en gran parte alterar o eliminar.

Pero, de otro lado, y si bien todo residuo de los órdenes clásicos iba a desaparecer, la estructura, despreciando las siempre muy estimadas ventajas de los voladizos, pasará a pertenecer siempre a la fachada, forzando incluso que existan estructuras secundarias —como los arquitectos de la Escuela de Chicago habían hecho— al servicio exclusivo de la construcción de los muros-cortina de vidrio. El paralelepípedo quedaba así medido y grafiado por la estructura; siendo ésta incluso casi el único rasgo de su volumen, con lo que de homenaje particular a la repetida escuela de la ciudad —y, en general, al mundo clásico— suponía. Fue de este modo tanto uno de los maestros modernos más radicales como un proyectista capaz de enunciar un nuevo clasicismo, apoyado ahora en una estética diferente, nunca antes usada en la historia, a la que la mayor simplicidad y ascesis formal hasta entonces conocida se sumaría el nuevo y mágico material, el vidrio, empleado de forma masiva y exhibiendo sobre todo sus especiales cualidades de reflexión, brillo y transparencia.

El *espacio neoplástico* y la idea de *planta libre* se constituyeron en algo que afectaba ya tan sólo, y según el caso, al interior encerrado por dicho volumen, que normalmente tenderá a permitir una cierta libertad, aunque condicionándola a las líneas básicas de su propia configuración.

Tipológicamente, Mies seguía prefiriendo los edificios horizontales, de una sola planta, o bien de dos, siempre paralelepipedicos, aunque llega a realizar también edificios en altura y de espacios únicos o especiales. Pero para todos ellos eligió esa misma clase de arquitectura en la que el simple volumen se definía mediante la superposición de cerramientos y estructura. Constituye ésta, como dijimos, una retícula constructiva y figurativa que configura dicho volumen, cerrado mediante el vidrio o mediante paredes de ladrillo.

Parece así que tanto el pragmatismo como la relación perseguida entre forma y estructura —y como la emulación de la Escuela de Chicago que hemos comentado y la consecuente enunciación de un nuevo clasicismo— le llevaron a abandonar de forma definitiva la independencia entre esqueleto y cerramiento, defendida por tantos como un principio de la modernidad, y a adoptar el *perfil laminado*

de acero en forma de *doble T* como tipo habitual de las columnas, mucho más eficiente desde el punto de vista técnico, olvidando el perfil compuesto cruciforme del pabellón de Barcelona, de la casa en Brno y de los proyectos de casas-patio.

El aire de clasicismo, de simetría, orden y equilibrio proporcional, que se adueñó de los edificios miesianos a despecho de su material modernidad, de su imagen vítrea y transparente —o en contrapunto con ella, si se prefiere—, era un hecho, y la elegancia y nobleza de sus volúmenes ha sido, sin duda, una de las persuasiones más importantes con las que Mies contrarrestó su radicalidad e hizo aparecer como satisfactorias sus escuetas imágenes. Pero aunque éstas se volvieran, pues, más próximas a la que habían empleado los arquitectos de la *Escuela de Chicago*, incluso figurativamente, la relación real y precisa entre forma y estructura tomó en la obra de Mies un intenso y preciso valor sintáctico establecido entre las columnas —o los pórticos—, la fachada y la totalidad.

Así, pues, no obstante el abandono de algunos de los principios modernos y la recuperación de cuestiones relacionadas con la composición clásica, los edificios americanos de Mies se convirtieron en arquetipos de la modernidad que fueron tomados como tales de modo absoluto y convertidos en modelos, muchas veces imitados y seguidos. El mensaje del edificio de acero y cristal era más obvio que el platonismo compositivo, aunque éste, como dijimos, no fuera ajeno a la persuasión del primero.

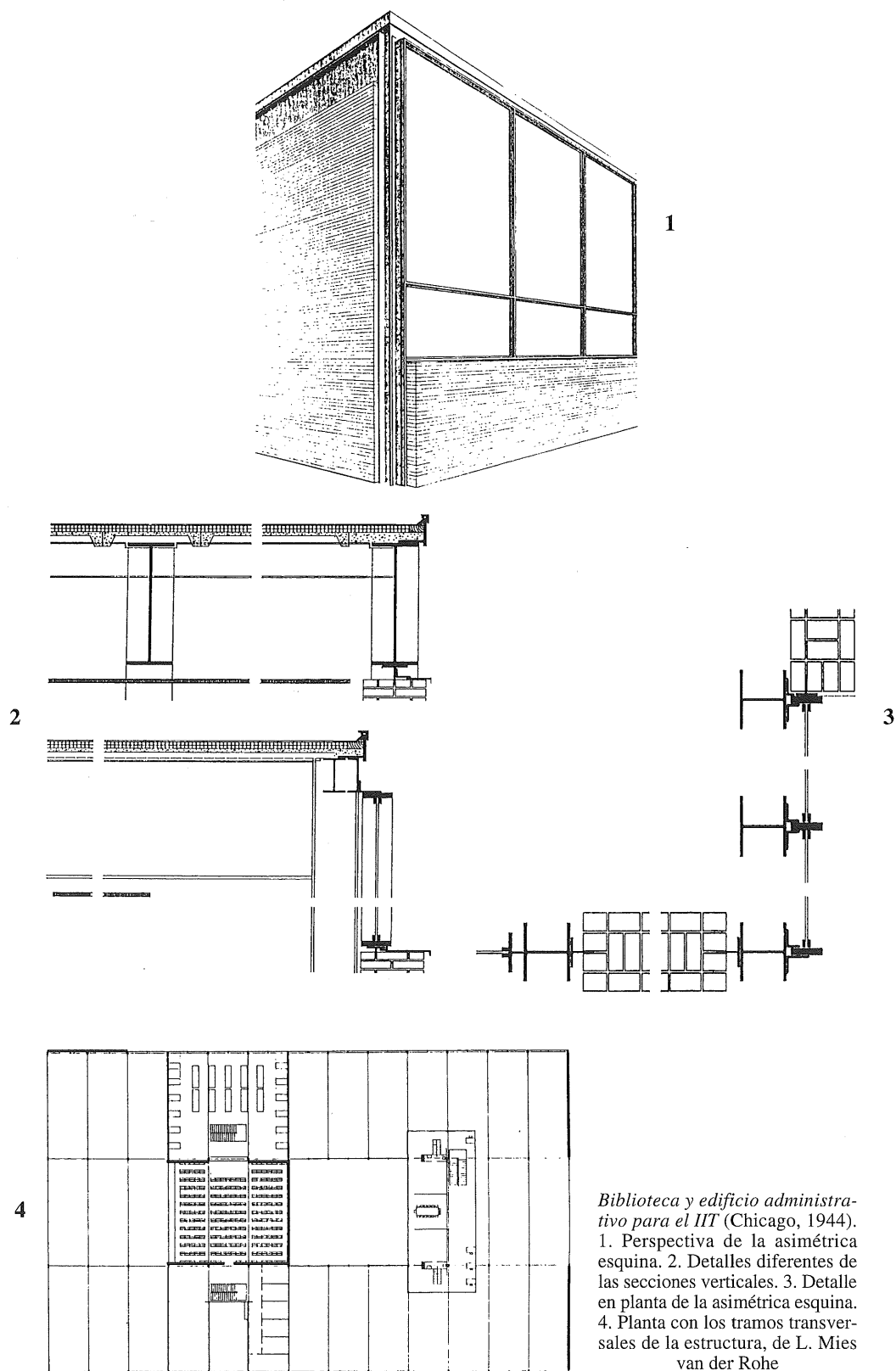
Pero poner de acuerdo, tanto en sentido general como sintáctico, a la forma y a la estructura, significará para Mies inventar y practicar *varios modos de composición*; esto es, de relación proyectual y precisa entre las citadas cuestiones, lo que generará aspectos muy similares, pero arquitecturas diversas, en realidad, en cuanto a la base de su concepción. Varios métodos que tendrán la virtud de cobijar, sin más que adaptarse a las nuevas condiciones, distintos programas, distintas escalas y distintas formas.

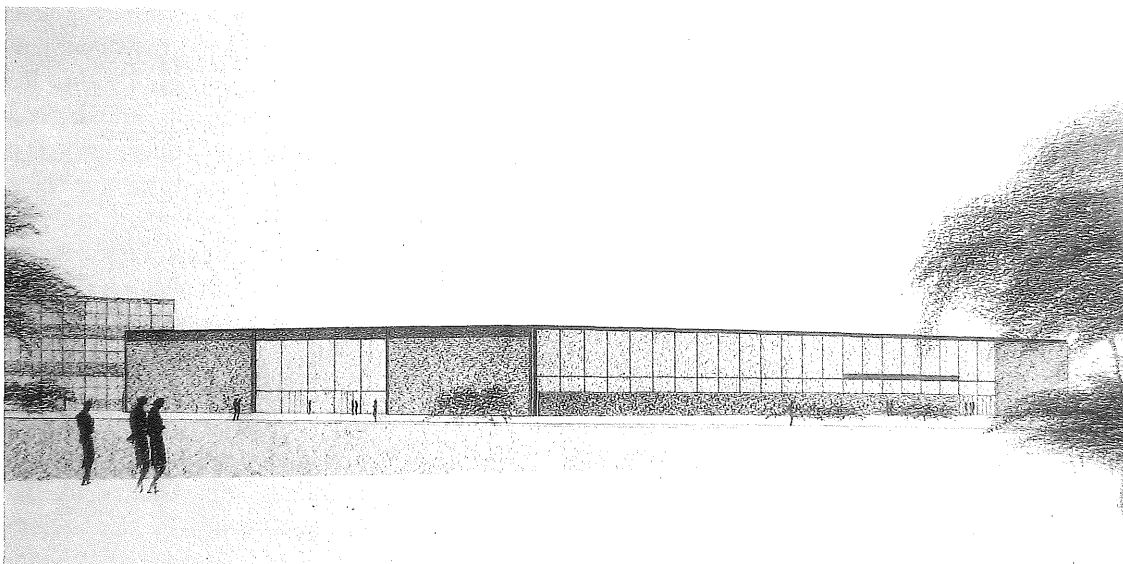
3. 6. LOS MÉTODOS DE LA ESTRUCTURA EN UNA SOLA DIRECCIÓN.—Todo método de diseño arquitectónico tuvo que partir entonces, para Mies, de la concepción estructural. El menos empleado por él fue aquel que aceptaba la convención más común, esto es, la de una estructura formada por pórticos paralelos y transversales al cuerpo prismático proyectado, con una dirección para las vigas o jácenas —para los pórticos— y la ortogonal a ella para las viguetas o forjados.

Era esta normal convención la que configuraba un espacio ansiótropo, y fue utilizada, a pesar de ello, en la *biblioteca y edificio administrativo para el I.I.T.* (en Chicago, 1944), que, coherentemente con tal disposición resistente, reconoce unos frentes de carácter continuo y unos laterales distintos. Se exhibe su condición por la asimetría de la esquina, además de por una disposición de la planta mediante espacios alargados según la dirección de las vigas principales (de unos 18 m, frente a 7 en el otro sentido), e incluso por unos interiores y unas fachadas que enfatizan la presencia y la gran inercia o canto de estas vigas y su encuentro con las menores, haciendo exhibición y lenguaje de la diferencia entre los distintos elementos y las diferentes direcciones del plano horizontal a que corresponden.

No parece, sin embargo, y a juzgar por las pocas veces que lo utilizó, que este modo más directo de entender la relación fundamental que para su arquitectura establece fuera muy satisfactorio para Mies, lo que se podría haber adivinado al conocer su positivo sentimiento por la isotropía espacial. Este método puede entenderse, más bien, como una experiencia disciplinada y realista de vencer alguna vez las condiciones convencionales de la estructura, pero a las que no le gustará ligarse demasiado.

Más abundante será así otro *segundo método* que, aun aceptando la dirección única de los pórticos de la estructura, dispuestos siempre de modo transversal —esto es, en el sentido de la menor dimensión— al paralelepípedo elegido como invariante volumétrico, dispone además una segunda estructura, la que permite construir el cerramiento y estabilizar la retícula metálica principal. Y capaz esta última de definir un orden formal continuo en dicho cerramiento, lo que equivale a hacerlo con el





Biblioteca y edificio administrativo para el IIT, Chicago, de L. Mies van der Rohe

volumen, toda vez que cualquier pórtico se aleja de la esquina para que en su configuración intervenga tan sólo dicho cerramiento.

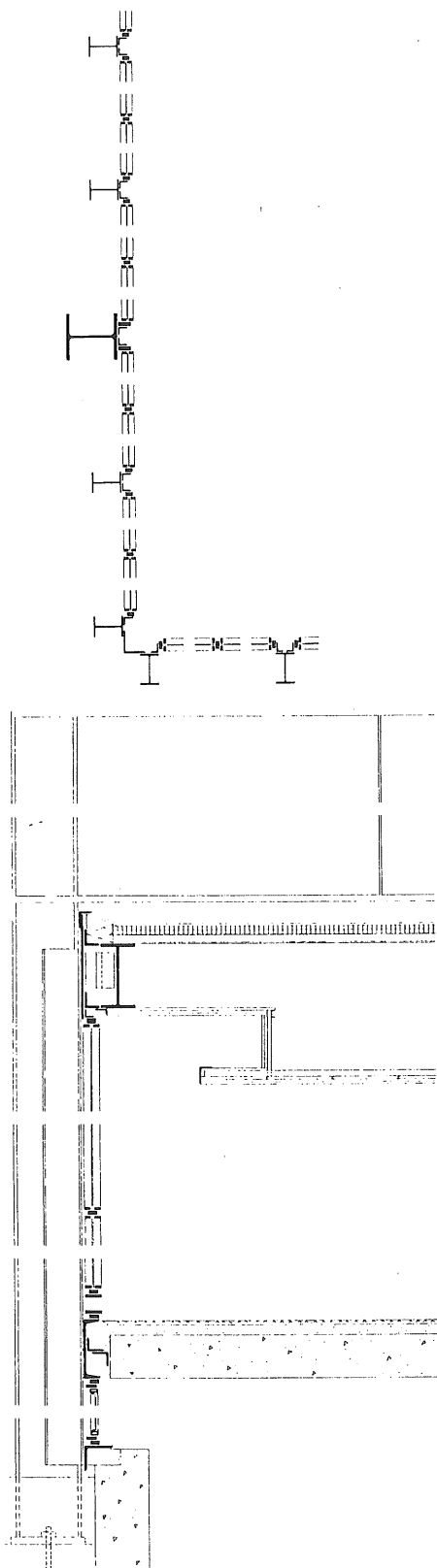
La unidireccionalidad convencional de la estructura se hace así compatible con una configuración prácticamente independiente del paralelepípedo, que puede prescindir de ella para permanecer por igual en todas sus caras o fachadas, evidenciándose esta isotropía del volumen —o del cerramiento— en la perfecta simetría del «nudo» de esquina, tan absoluta como si todo el edificio respondiera a ella.

El método exige así que el edificio se divida en dos «partes» proyectuales distintas, estructura resistente y volumen, cuya simple superposición aparente dará a ambos la necesaria independencia para compatibilizarse y salvar así tanto la lógica de ambas estructuras como las más perfectas y coherentes relaciones entre ellas.

Los edificios miesianos realizados con este método se concibieron entonces como un volumen isotropo en su completa sintaxis formal que tiene una estructura exterior en su cerramiento, continua en todas sus caras, y otra más, la estructura resistente real, yuxtapuesta a él, que salva la dimensión menor de la planta, apareciendo sus columnas como órdenes gigantes de la fachada larga. Sustituyendo a un elemento de la estructura del cierre, los soportes de la estructura principal se ausentan de la fachada corta sin que la continuidad entre ambas manifieste otra diferencia que ésta, diferencia siempre contrarrestada por la simétrica esquina.

De este modo se diseñaron el magnífico *Crown Hall de Chicago* (1950-1956, cuyo pórtico salva 35 m), una de sus obras más conseguidas; el no construido *Teatro Nacional de Mannheim* (1952), que llevó el tema a un espacio único, como correspondía a su uso, y a una gran escala, y que presenta así la estructura principal con la lógica que corresponde a la imagen de una cercha (de unos 70 m de vano): ésta, como las grandes jácenas de alma llena del Crown Hall, se dispone superiormente a la cubierta. Y también la pequeña *casa Farnsworth* (Illinois, 1945-1950), que por su pequeño tamaño (de 9 m de luz) no necesitó disponer una jácena que sobresaliera superiormente al volumen, y, así, no expresa visualmente su método del modo tan enfático en que los otros edificios lo hacen.

Se trata, pues, de edificios que, a despecho de sus diferentes usos y escalas, responden a los mismos principios formales. La independencia y yuxtaposición entre estructura y volumen exigía que aquella fuera completamente exterior a éste, no produciéndose soportes intermedios, con lo que se



lograba por otro lado la libertad de la planta, completamente diáfana con respecto a la estructura que tiene siempre, a sus distintas escalas, la dimensión de *gran luz*.

Ya se ha señalado cómo en los edificios grandes concebidos según este método, la dilatación necesaria de la luz para salvar la dimensión más corta de un solo tramo hace que las columnas, con su viga o cercha correspondiente, formen un gran pórtico que abraza exteriormente al volumen, sobresaliendo las grandes piezas horizontales por encima del techo plano y los soportes con respecto al cerramiento, y exhibiendo así la independencia entre estructura y caja volumétrica que, paradójicamente, ha sido exigida por la voluntad de coherencia entre ambas.

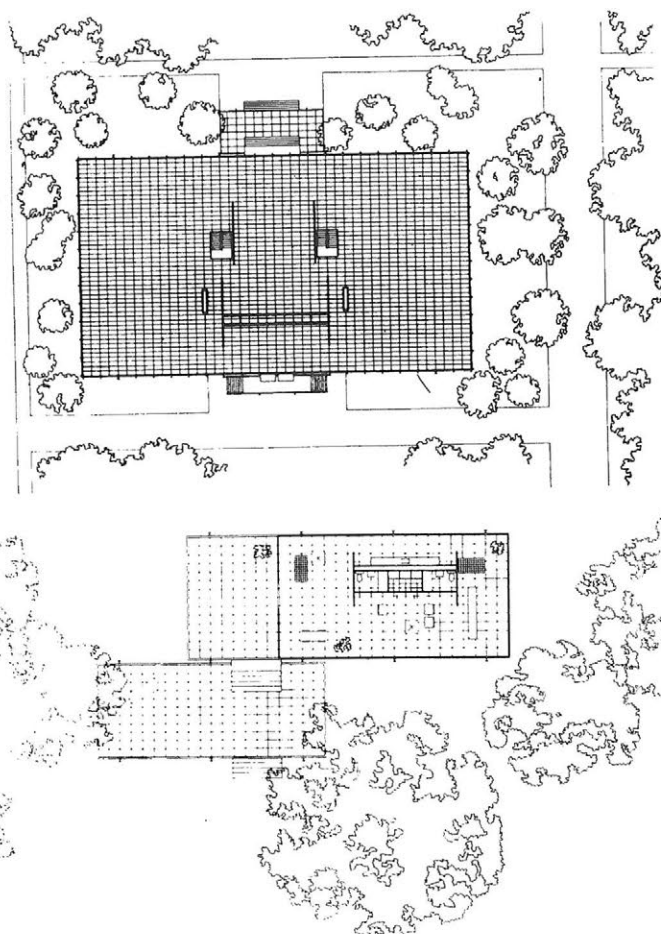
En la *casa Farnsworth*, por el contrario, y como ya habíamos advertido, sus pequeñas dimensiones sólo exigen la presencia exterior de los soportes, no menos claros como elementos yuxtapuestos al volumen, quedando las jácenas, al estar embebidas en el techo, sin participar de las cuestiones formales.

La *casa Farnsworth* suponía, por otro lado, la continuidad de sus ensayos e investigaciones acerca de la vivienda unifamiliar, habiendo llegado en este caso a una de sus expresiones más extremas. El recinto cerrado nacido en los proyectos de casa patio se convirtió aquí en único y desprovisto ya de los cierres que configuraban los patios, al ser una pequeña vivienda enclavada en una gran finca y no necesitar protección contra las vistas, sino apertura hacia ellas. La casa se proyectó así como una «urna», completamente vidriada hacia el exterior, si bien el volumen paralelepípedo aparente incluye también una parte que no está cerrada hacia el espacio externo, y que es así una terraza cubierta incluida en el volumen principal.

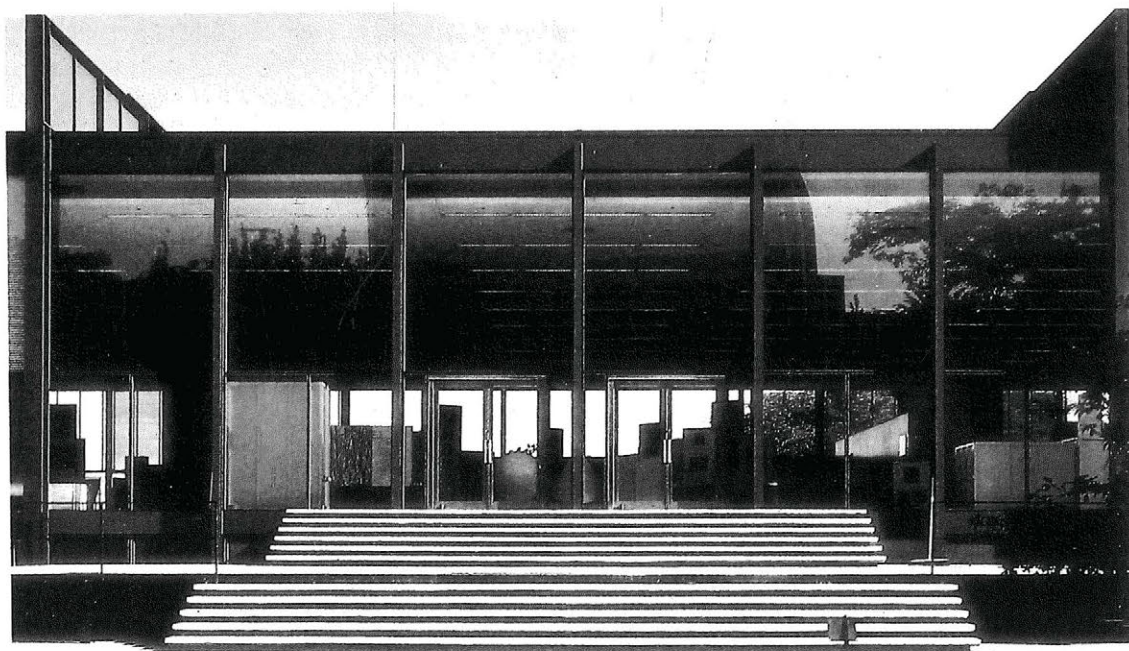
Para dominar el espacio externo, la casa se elevó algo más de un metro sobre el suelo, disponiendo otra terraza, como plataforma descubierta, que hace de intermediario entre el nivel de la casa y el del terreno. Interiormente, del espacio neoplástico apenas queda resto alguno, pero sí permanece con fuerza, y por el contrario, la idea de planta libre y de comunicación continua y fluida del espacio interior: tan sólo los baños y un local para instalaciones se cierran por completo, organizando un objeto casi central que es el que se encarga de dividir la casa en diferentes sectores, por otro lado continuos entre sí. Hasta la

Crown Hall de Chicago (1950-1956). Arriba, detalle de la esquina de la planta, con el soporte de la estructura y los pequeños del muro-cornisa. Debajo, sección vertical, de L. Mies van der Rohe

*Plantas del Crown Hall de Chicago y de
la casa Farnsworth (Illinois, 1945-1950),
de L. Mies van der Rohe*

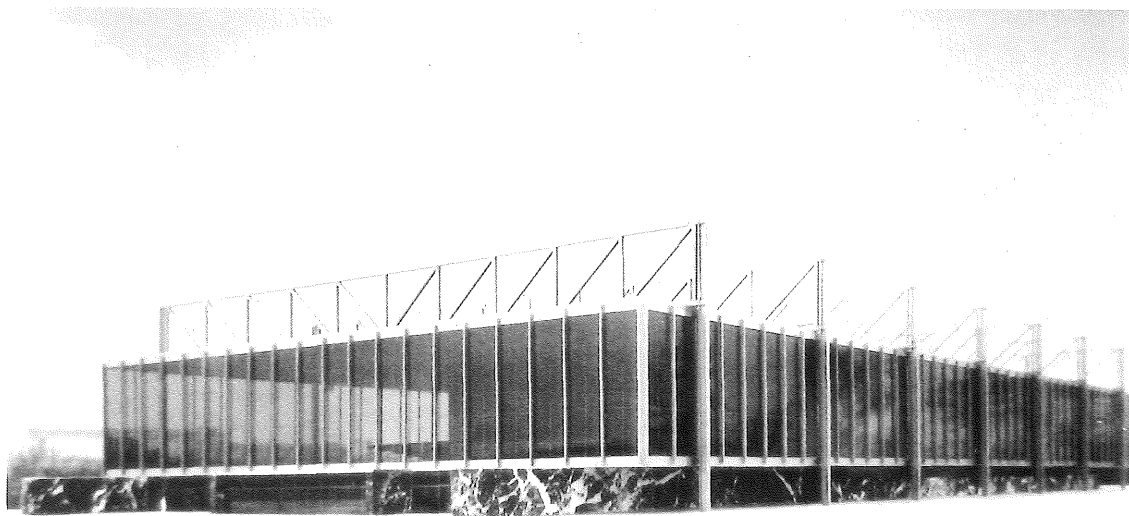


*Crown Hall de Chicago,
de L. Mies van der Rohe*





Crown Hall de Chicago, de L. Mies van der Rohe



Teatro Nacional de Mannheim (1952), de L. Mies van der Rohe



Casa Farnsworth, Illinois, de L. Mies van der Rohe

cocina, apoyado su frente de trabajo en el volumen ciego de instalaciones y baños, es exterior y continua con el resto del espacio, quedando éste cerrado por un muro-cortina absoluto, de suelo a techo.

Así pues, y con el método de que estamos hablando, habiendo liberado por completo al interior de la presencia incluso de cualquier soporte, la casa es un continuo espacial; el hombre lo habita como un «ser superior», que domina el lugar desde una posición relativamente alta, como si estuviera separado mágicamente con respecto al paisaje, pues el vidrio lo aísla como clima, pero lo une visualmente a él.

Esta radical y bella concepción ha sido tan admirada como vituperada, pues el idealismo de la propuesta se adaptaba poco a los gustos del cliente. La propietaria de la casa, después de que pudo verla terminada e interpretándola como imposible de vivir, pleiteó con Mies van der Rohe. Incluso Frank Lloyd Wright criticó duramente el espacio miesiano («... no sé si estoy dentro o estoy fuera...»), crítica que Mies hubiera podido aceptar gustoso, sin embargo, precisamente como definición de su intención más clara. Y que se dulcifica un tanto si recordamos la permanente acidez de las opiniones de Wright acerca de las obras de sus más importantes rivales.

Pero otros muchos, profesionales y aficionados, la tuvieron y la tienen, en cambio, por un arquetipo de perfección, lo que no cabe duda como arquitectura en lo que de abstracto significa ésta; y ello a despecho de que, como tal casa, pueda quizá considerarse, sino tanto como una aberración, sí poco apropiada y poco general. La arquitectura miesiana expresó así tanto la gran altura técnica y artística como las inevitables contradicciones de la revolución moderna, lo que no fue sin embargo privativo de ella. Fue la *casa Farnsworth* tal vez el caso más extremo o violento de discordancia entre el público y la revolución de la arquitectura moderna, aunque, en realidad, uno más entre tantos.

De otro lado, Mies seguía en la casa Farnsworth con una arquitectura primaria y casi absolutamente definida por su planta, pues basta elevar la altura necesaria a los elementos que aparecen en ésta, poniéndole un techo plano, y separar el terreno del suelo, para obtener la casa. Incluso, y por el pequeño

tamaño, no existen vigas principales por encima de la cubierta, como ya hemos insistido, y a pesar de pertenecer el proyecto al método de diseño basado en dos estructuras diferentes, por lo que ni siquiera está presente este importante detalle que afectaría al volumen y a la elevación y explicaría el método. Tan sólo un ligero y matizado remate de acero en la coronación hace el papel de cornisa y nos recuerda a Mies como seguidor de Schinkel.

En un cuarto edificio, el de la *empresa Bacardí* en México (1957-1961), la independencia entre la estructura primaria y el volumen presenta la misma apariencia que en la *casa Farnsworth*; esto es, sin que jácenas o cerchas sobresalgan por la cubierta, y ello a pesar de la considerable anchura del edificio. Pero es que en este caso no se consideró necesario, por la índole del programa, proyectar luces únicas, sino situar soportes interiores. Las vigas quedaron embebidas en el techo —y en el falso techo— pagando así en ambos casos, y en favor de una coherencia visual más abstracta, el mismo precio de ligera discordancia entre estructura resistente y su manifestación visible que en el *pabellón de Barcelona* hubo de satisfacerse.

En cualquier caso, y como vimos, la superposición entre dos estructuras diferentes permitía una sencilla independencia del volumen frente al suelo, distancia muchas veces vacía que se ofrece visualmente como virtual basamento. Las columnas menores, o de segundo orden —las del cerramiento—, permanecen en éste sin rebasar su cornisa ni su base, a modo de estípites barrocas, configurando la condición absolutamente continua de las fachadas que exhibe la demostrativa y simétrica esquina.

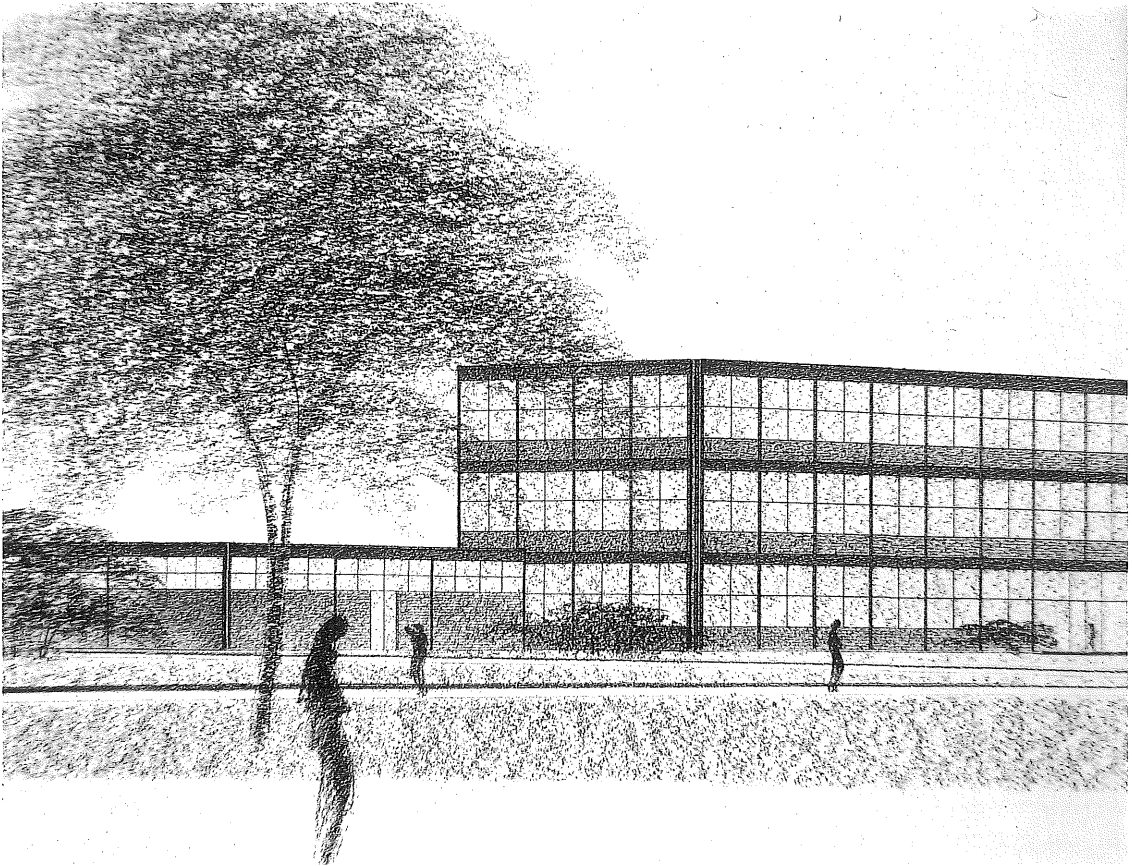
3. 7. EL MÉTODO DE LA ISOTROPÍA RETICULAR.—Tal parece que Mies van der Rohe ambicionaba también un método de composición de mayor coherencia formal aún; esto es, en el que el cerramiento y la estructura llegaran a participar en común de una misma condición isotropa y unitaria. De hecho lo elaboró antes que ningún otro, como veremos en alguno de los casos, si bien no lo utilizó tampoco en otros de distinto carácter hasta después de haber realizado casi todas las variantes del explicado anteriormente.

Esta ambición se pudo llevar a cabo en casos en los que resultaba adecuada una estructura reticular de dimensiones iguales, o muy semejantes, en ambas direcciones; esto es, en la dimensión de la luz de la jácena y la luz del forjado. Y, también, cuando el perfil de acero de ala ancha empleado para los soportes —de proporción cuadrada en planta— debía ser recubierto de hormigón debido a las precauciones contra los incendios.

Pues este recubrimiento, al convertir las columnas de perfil de acero en pilares prismáticos y cuadrados de hormigón, permitía unirlos de modo más convincente con el cerramiento, llevándolos al interior, y aprovechando así la isotropía de su planta cuadrada, aunque ésta tuviera, sin embargo, un armazón interno y metálico no simétrico. La columna metálica, real con respecto a la estructura, desaparece así para la forma y cede su papel compositivo al pilar isotropo formado por el prisma cuadrangular del recubrimiento.

La sección cuadrada así obtenida era lógica para ser empleada en estructuras de luces más pequeñas y disposiciones más convencionales que las anteriores; con soportes situados en las esquinas y en el interior del edificio sin que la isotropía, al menos aparentemente, desapareciera: la red estructural de soportes que apreciamos dibujadas en las plantas no permite entender su sentido constructivo; esto es, en qué dirección están las vigas y en cuál no; o si, por el contrario, se trata de una estructura horizontal dispuesta igualmente en ambas direcciones.

Los soportes y la retícula en que se integran forman, pues, una estructura compuesta por cuadrados en una red cuadrada, que define en planta generalmente un perímetro rectangular, pero siempre de direcciones internas formalmente equivalentes. Esta equivalencia será puesta de relieve por el cerramiento, absolutamente continuo en este método al haberse situado la estructura en el plano interior de



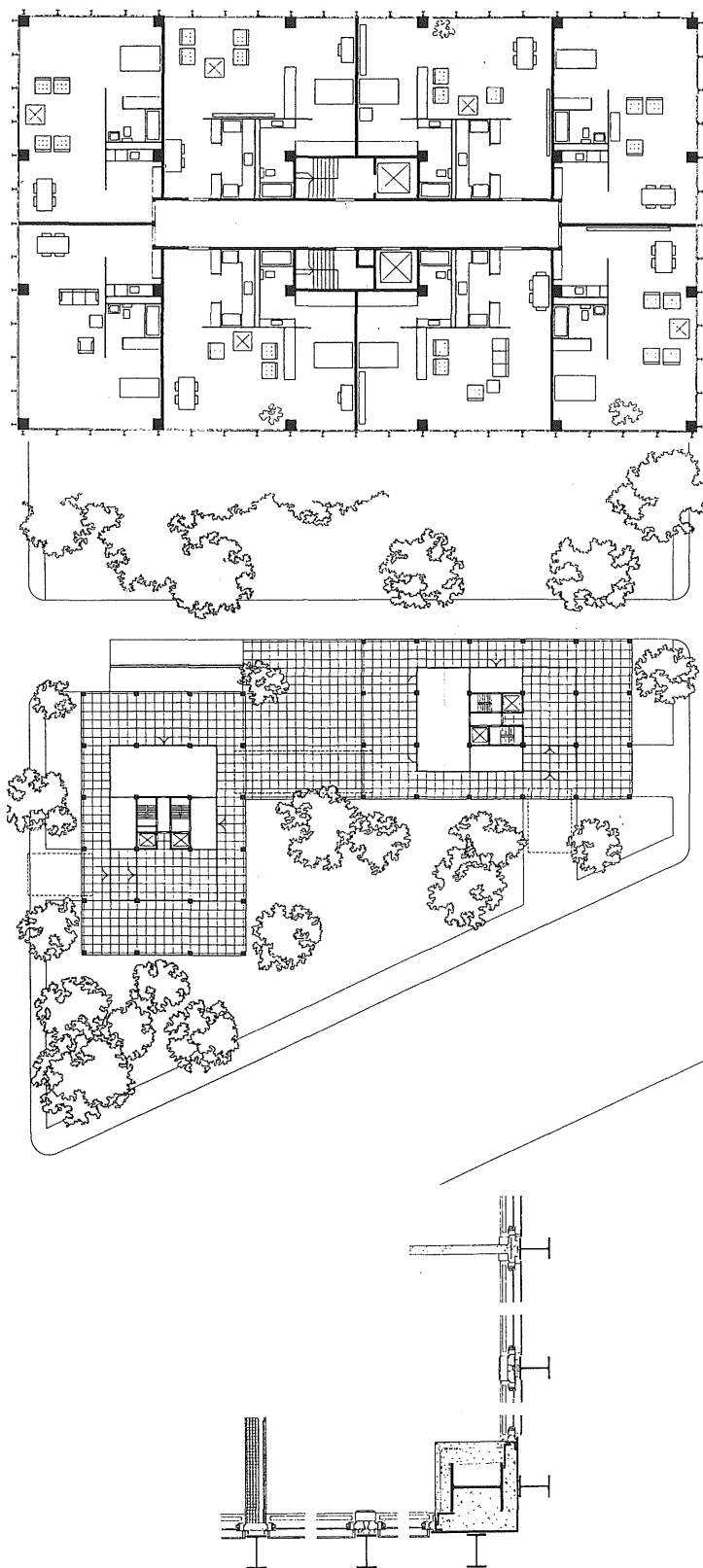
Instituto de Química del IIT (Chicago, 1945), de L. Mies van der Rohe

la fachada, y evidenciándola intensamente la esquina que es así por completo simétrica, único punto donde el prisma cuadrangular de la columna se hace presente en el exterior.

Con el modo descrito se hicieron realizaciones como el *Instituto de Química del IIT* (Chicago, 1945; esto es, antes de cualquiera de los métodos anteriormente explicados), pero también lo aplicó más adelante a los edificios en altura, como los de *apartamentos en Chicago* (Lake Shore Drive, 1948-1951), el *Commonwealth Promenade* (1953-1956), también en Chicago, o el magnífico *Seagram Building*, en Nueva York (con Philip Johnson, 1954-1958).

Era en los edificios en altura donde el método resultaba especialmente apropiado por varias razones. Debido precisamente a sus grandes pesos y a que Mies van der Rohe no quería para sus rascacielos otra estructura que la convencional, convenía en ellos soportes bastante juntos (en los Lake Shore Drive, a unos 6,50 m) y, por lo tanto, con una distancia entre las vigas equivalente o idéntica a la de los forjados, con lo que una estructura isótropa en cuanto a la red de soportes era muy adecuada. Pero, de otro lado, en estos edificios era obligatorio el uso del hormigón armado, o del acero protegido por hormigón, debido a las ordenanzas de incendios —el trauma del gran incendio de la ciudad a mitad del siglo XIX explica la necesidad de estas estructuras recubiertas y, así, en gran modo, también los recursos de la propia Escuela de Chicago—, por lo que el acero, aunque siguiera existiendo, debía convertirse en el interior de una pilastra de hormigón.

De otro lado todavía, las dilatadas fachadas del edificio en altura y la voluntad de Mies de presentarlos como unos paralelepípedos de envuelta continua, sin que cupiera distinción formal entre las



Edificios de apartamentos Lake Shore Drive (Chicago, 1948-1951). Planta de apartamentos, planta baja de ambos y detalle de la planta en la esquina, de L. Mies van der Rohe

Edificios de apartamentos Lake Shore Drive, Chicago, de L. Mies van der Rohe



fachadas cortas y las largas más allá de su tamaño, hacía necesario este otro método. Sólo en el diseño de los *Promontory Apartments* (Chicago, 1946-1949), realizados en dos versiones —en acero y en hormigón armado—, planteó edificios frontales, con fachadas muy distintas en sus frentes —completamente acristaladas— o en sus laterales —completamente ciegas—, pero no llegó a construirlos.

En todos los demás edificios citados anteriormente la isotropía de la estructura, real o no, se presenta como tal. Tan sólo los detalles constructivos, al permitir conocer la orientación de los soportes metálicos, hacen sospechar que la estructura no sea isótropa en realidad, aun cuando tenga piezas horizontales en ambas direcciones.

Pero es que, en cualquier caso, el valor formal no lo poseían ya los perfiles estructurales, sino los prismas cuadrangulares columnarios y las placas horizontales en las que el armazón metálico quedó embebido y oculto; esto es, desprovisto de papel formal directo.

Así pues, y en este método, los soportes macizos y cuadrados y las placas horizontales constituyen tanto la estructura resistente como la estructura formal primaria, que graña y mide los pisos y los mó-



Seagram Building (Nueva York, 1954-1958), de L. Mies van der Rohe y Ph. Johnson



Seagram Building (Nueva York, 1954-1958), de L. Mies van der Rohe y Ph. Johnson. Detalle de parte baja y acceso

dulos grandes de la composición vertical. Como ya se ha dicho, el orden formal secundario, responsable más directo de la imagen al configurar los módulos menores verticales, es el del cerramiento de las fachadas, en el que una más pequeña y no portante estructura metálica soporta y rigidiza la pared de cristal y define la rigurosa sintaxis de paños y esquinas, dándoles una total continuidad, y presentando así los edificios compuestos con tal método un grado de isotropía completo. Las cuadradas columnas *primarias*, al pasar a situarse casi tras las fachadas y obtener su simetría completa al reducir a los perfiles metálicos al papel de armaduras internas, así lo han conseguido.

Las concomitancias de este elaborado método con las ideas que ya subyacían en el *pabellón de Barcelona* en cuanto a la consideración de la estructura son aquí evidentes, si bien la cierta ingenuidad, o la duda, que allí pudiera haber estado presente, se troca ahora en una poderosa sabiduría profesional, no exenta de cierta e intelectual «picardía». Las contradicciones han sido «encerradas» de nuevo en muy pequeñas dimensiones, en las que tienen los soportes y las placas de los pisos.

El orden columnario básico es, en el *Instituto de Química*, por completo interior, no percibiéndose fuera salvo en la esquina, y estando así la imagen totalmente presidida por la isotropía absoluta del tratamiento de la forma expresado por el cerramiento.

En los edificios en altura, en cambio, la isotropía de la red primaria permitía, y sus dimensiones exigían, que los soportes configuraran una red compositiva primaria y visible, que queda sola en el vacío basamento, tomando allí las columnas prismáticas el papel de «pilotis» del edificio. Relacionándose formalmente y de modo directo con las fachadas y exhibiendo así la coherencia establecida entre la forma —el volumen— y la estructura resistente.

El deseo de una absoluta isotropía a pesar de la condición paralelepípedica de los edificios y, así, el valor formalmente idéntico de ambas fachadas está elocuentemente expuesto por los apartamentos *Lake Shore Drive*, ya que son dos edificios y están colocados ortogonalmente entre sí. De este modo enseñan simultáneamente ambas fachadas, uno la corta y otro la larga sea cual fuere el punto de vista, mostrando su absoluta igualdad y su diferencia única en el tamaño, un plano de cinco módulos de estructura y otro de tres.

En cuanto a las plantas, es interesante observar cómo la red cuadrada de los soportes no ha impedido que se siguiera trabajando con la planta libre y con la idea de continuidad espacial interior. Algunas de las líneas de dicha red se utilizaron como líneas de cierre entre los distintos apartamentos, pero otras no, quedando algunos soportes vistos y notorios como bultos prismáticos interiores —los de las fachadas— y los restantes escondidos o disimulados en baños y cocinas. Pues los apartamentos no necesitaron adaptarse a la red cuadrada más que en una de las dimensiones, y no en la otra, o en ninguna de las dos.

La perfección formal lograda por estos edificios en altura, singularmente conseguida por la elegancia y riqueza del Seagram, dotado de una espléndida fachada de bronce, quedó muy directamente expresada en la ascética belleza de los volúmenes miesianos. «*Menos es más*», como él había dicho, desde luego; si bien la concepción de «lo menos» no era, como hemos visto, en absoluto inmediata.

3.8. EL MÉTODO DE LA ISOTROPÍA FORMAL COMPLETA.—La intención de alcanzar aún una coherencia absoluta entre forma y estructura; esto es, de conseguir que la isotropía de esta última fuera completamente tal, sin licencia ni recurso alguno, y, así, lograr una perfección formal que estaba, sin duda, entre los objetivos arquitectónicos de Mies van der Rohe, le llevaron a plantear todavía otro método diferente de composición, ensayado también para diferentes usos y escalas.

El germen de este último método fue un proyecto no realizado, el de la *casa de vidrio sobre cuatro pilares* (1950). A través de él puede comprenderse perfectamente la intención buscada, pues la evidencia de modo esquemático, pero expresivo hasta en sus propias limitaciones.

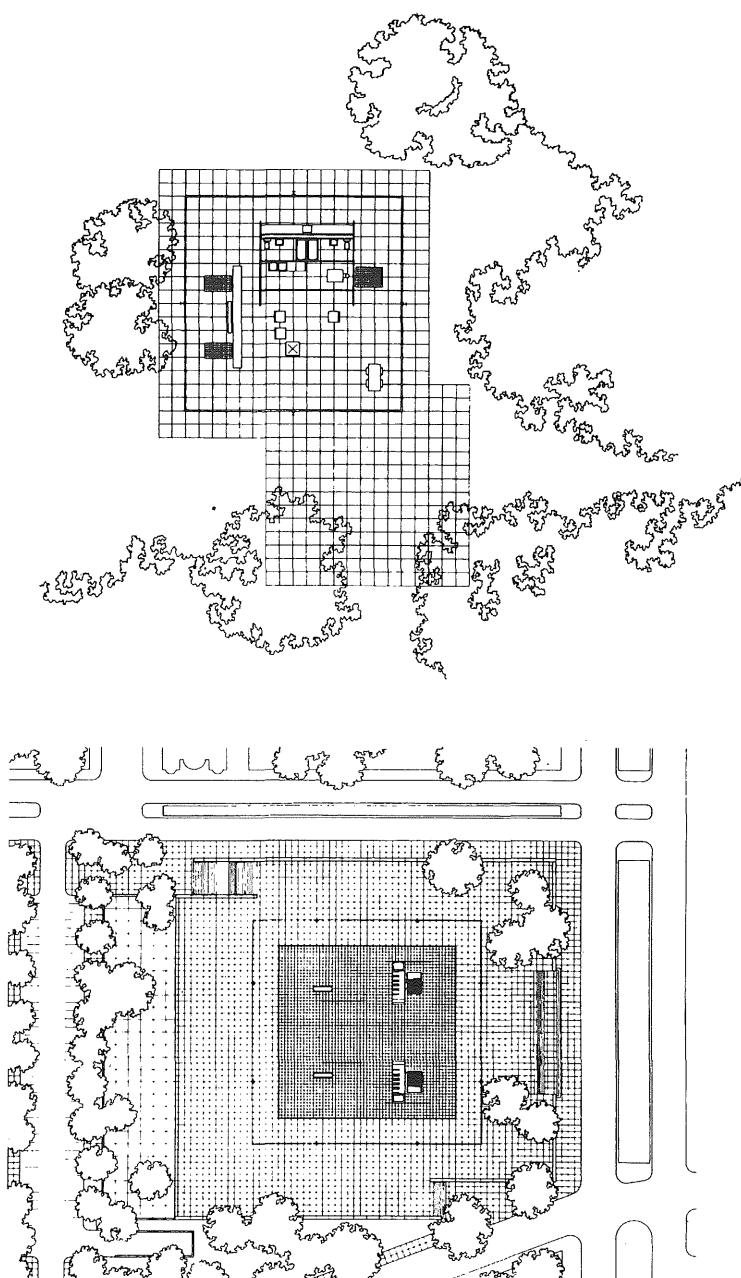
El proyecto es una conversión de la *casa Farnsworth*, llevada a la forma cuadrada, y en el que la situación de un solo soporte en la mitad de cada lado ha eliminado toda idea de pórtico haciendo que la estructura, en cuanto a las columnas, sea también el «armazón» compositivo de un sistema isótropo, completamente simétrico y coherente.

El precio a pagar por esta idea es, sin embargo, excesivo, pues la estructura, al tener un único soporte por lado, resultaba poco adecuada como armazón físico verdadero, y poco ha de extrañar así que este diseño no se realizara. La idea a la que se sometía a la construcción era demasiado conceptual, poco adecuada al tamaño y a los pesos de una casa, aunque fuera de una planta, y resultaría más propia para una escala distinta: para el diseño, por ejemplo, de una mesa. Bien es verdad que hubiera bastado para volverla más razonable el disponer dos soportes por cada lado, pero ello dejaba por resolver la estructura horizontal. Al menos si no se quería adoptar vigas cruzadas y, con ellas, licencias aún mayores que las ya explicadas en relación con el *pabellón de Barcelona*.

Pero, por otro lado, puede observarse con claridad en este proyecto cómo la intensa relación de coherencia entre forma y estructura no significaba tampoco que la disposición interior tuviera que atenerse también a esta misma coherencia, sino que podía alcanzar una gran libertad, casi una fuerte autonomía, siempre según los casos y lo que al uso conviniera. El diseño libra al interior de cualquier soporte, por lo que puede producirse así según la idea de la planta libre.

En el primer método explicado, la biblioteca y administración del IIT tiene una disposición dócilmente ceñida a la partición que la estructura hace de la planta. En el segundo, la *casa Farnsworth* tiene una disposición interior libre, mientras el *Crown Hall*, que podría haber sido más libre, se dispuso

Planta de la casa de vidrio sobre cuatro pilares y del Museo Nacional de Berlín (1960-1968), de L. Mies van der Rohe



voluntariamente simétrico. En cuanto al tercero, hemos visto en los apartamentos de Chicago cómo la planta se troceaba con orden, pero ignorando algunas veces las líneas de la retícula; dicho de otro modo, con un cierto grado de libertad.

La *casa de cuatro pilares* muestra, como la *Farnsworth*, una libertad de disposición interna que sólo atiende a la cuadrícula modular que dibuja el suelo, y ello a pesar de su condición cuadrada y de su voluntad de relación absoluta entre forma y estructura. Es como si Mies van der Rohe, al trabajar en Estados Unidos de modo permanente con volúmenes netos, clásicos —esto es, abandonando así la fluencia entre exterior e interior propios de la modernidad neoplástica— hubiera querido compensar

este abandono, siempre que pudo, con la máxima libertad de la planta, usándola y expresándola a veces incluso más allá de la pura necesidad.

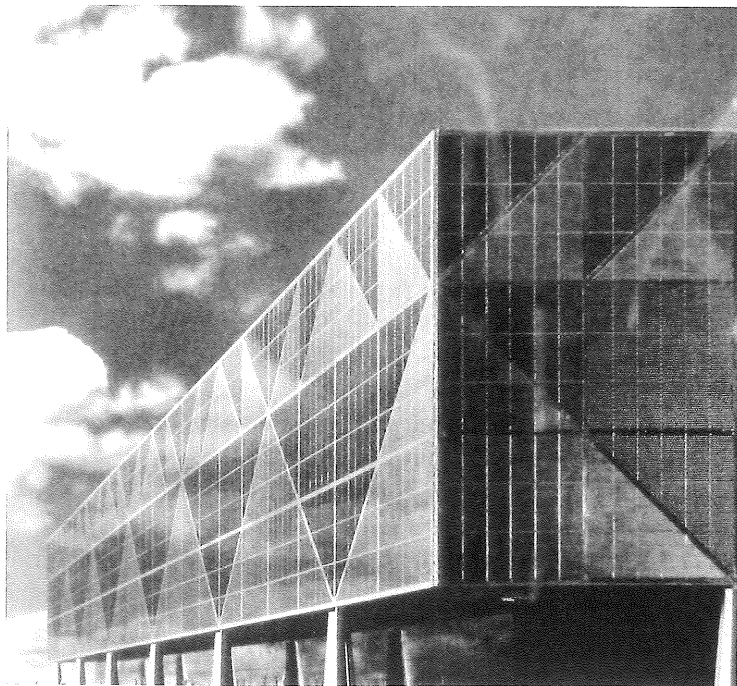
Volviendo al método de composición ensayado en la casa cuadrada, ha de señalarse cómo éste encontró su verdadera adecuación en escalas más grandes. Debió ser este primer proyecto, en cualquier caso, el que llevó a pensar a Mies que la isotropía completa pasaba por la definitiva destrucción de los pórticos formados por pilares y sus vigas correspondientes, debiendo situar las columnas en los bordes para apoyar en ellas una estructura espacial autorresistente.

Pero esto se hizo de modo coherente, y como dijimos, en una escala completamente distinta: en el proyecto de un espacio diáfano enorme, el *Convention Hall de Chicago* (gran salón de convenciones para un partido político, 1953, no realizado, de unos 230×230 m), en el que la solución es absolutamente adecuada precisamente por su extremada escala. Las columnas, con el curioso sabor de una cierta reelaboración «dórica», expresan una situación formal diferente de cualquiera de los otros métodos. La esquina no tiene soportes, pero el tamaño del edificio hace que existan seis por cada lado; la forma es perfectamente cuadrada y la estructura, grafiada poderosamente en los muros cortina de cierre, es espacial.

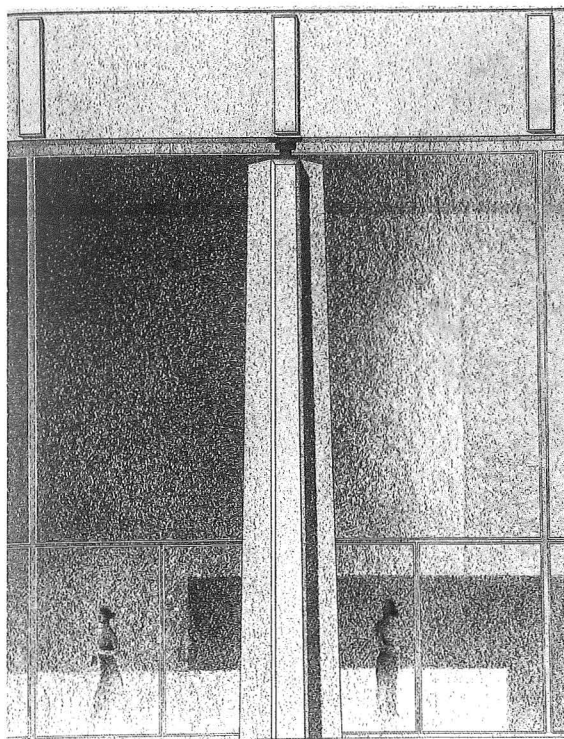
Se producen así todas las simetrías; es decir, la isotropía más completa. La forma es tan idealista en su continuidad que llama la atención ver interrumpido el graderío por la tribuna presidencial; esto es, reproduciéndose en él los problemas de la situación de puerta y altar que se planteaban en las iglesias centrales, si bien aquí el relativo a la puerta está evadido al tratarse de un espacio cubierto y no cerrado y, así, de penetración por todo su perímetro.

A escala también grande, pero más moderada, el método alcanzó su mayor interés en el proyecto para el *edificio Bacardí* en Santiago de Cuba (1957), no realizado; y, sobre todo, en el *Museo Nacional de Berlín* (1960-1968), concebido y construido según la idea formal pensada para el Bacardí.

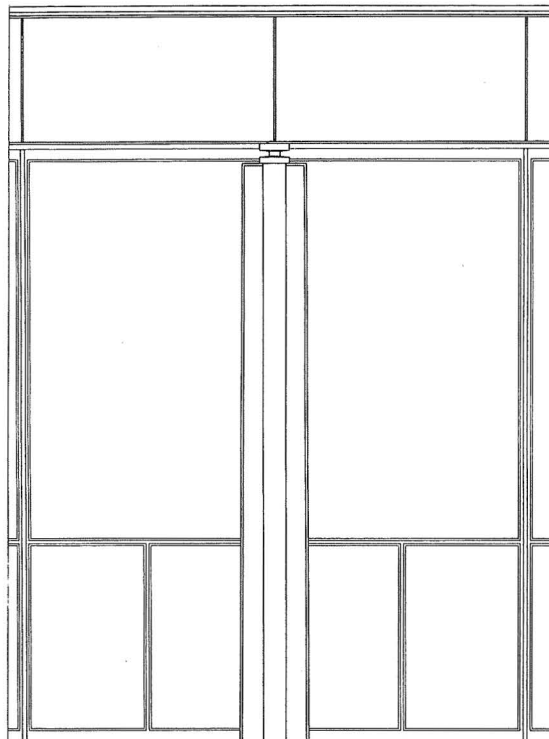
El *Museo de Berlín* es un pabellón cuadrado y acristalado sobre un podio pétreo, que esconde y aloja los usos principales. Fue la división en dos partes, pabellón de acceso y basamento que aloja la mayor parte de los usos, la que permitió concebir la de arriba como propia para la isotropía total, llevando abajo los usos que la podían estorbar y estableciendo entre ambas partes una relación formal diferente.



Proyecto del *Convention Hall* (Chicago, 1953), de L. Mies van der Rohe



Sistemas adintelados del proyecto para Bacardí (Santiago de Cuba, 1957), en hormigón, y del Museo Nacional de Berlín, en acero, de L. Mies van der Rohe



El pabellón de acceso se dispuso con dos columnas en cada lado del perímetro de su techo y un cierre interior de cristal retranqueado. Con respecto a este pabellón y al de la Bacardí ha de subrayarse la indiferencia con respecto al uso, tantas veces observada, pero también la indiferencia con respecto al material, al proyectarse las dos edificios con la misma disposición, pero uno en hormigón armado y otro en acero. La elaboración «lingüística» de los elementos y de sus encuentros fue casi idéntica: tan sólo existen las diferencias mínimas necesarias para que uno y otro material tengan sentido.

Pero es la versión de Berlín, la de acero, la que por tantas causas tenemos que entender como más próxima a las intenciones buscadas por Mies van der Rohe, siendo además la única que llegó a realizarse. La claridad de la casa cuadrada permanece en este nuevo esquema, pero se ha convertido además en constructivamente coherente por medio de la duplicación de los soportes y de la mayor escala (de unos 65 m de lado), así como también por el consecuente diseño del techo, de múltiples vigas cruzadas geométricamente definidas por la repetición de los ejes del plano.

Las columnas cruciformes, la insistencia en los cuadrículados del suelo y la planta rigurosamente cuadrada insisten en la isotropía absoluta de la forma arquitectónica y en la fusión de ésta con la estructura. Ninguna licencia, ningún hábil recurso oculto, nada empaña la buscada coherencia absoluta, ahora del todo visible, y el consecuente desarrollo igual de la forma en un sentido y otro del plano. Tan sólo la disposición interior muestra una relativa libertad, sometida no obstante a las reglas del trazado y siendo éste un objetivo compatible con la autonomía y perfección de la envolvente formal.

El *Museo de Berlín* aumentó todavía las connotaciones clásicas de la obra de Mies al constituirse como un *moderno templo dórico*, si bien de acero y vidrio, y siendo precisamente la necesidad de precisión en el uso de estos delgados materiales la que le obligó a buscar una extrema perfección *sintác-*



*Museo Nacional de Berlín, de L. Mies
van der Rohe*



*Museo Nacional de Berlín, de L. Mies
van der Rohe. Detalle del soporte*

tico-constructiva mayor aún que la del propio orden clásico. Pues el dórico, tallado en piedra y, así, tan sólo *representando* una estructura de pórticos, pero no teniéndola, en realidad, carecía de una coherencia constructiva, que no llegó a poseer, pero que ni siquiera buscó.

Habiendo partido así de un largo camino que se inició en el espacio neoplástico, Mies van der Rohe recompuso en su vejez el pabellón dórico, y es como si esta vuelta final al Olimpo que en su primera juventud académica había abandonado hubiera significado el fin de su carrera. Esto es, como si el establecer el definitivo dominio de la columna de acero que su arquitectura suponía, al lograr configurarla como un elemento formal del todo acorde y del todo expresivo con su naturaleza material, le hubiera hecho sentir tanto la necesidad como el vértigo de llegar a una perfección total que el clasicismo no tuvo, encontrándose en ella acaso exhausto, pero al final del camino. La llegada a un *templo* coherente y absoluto, a una verdadera columna, impedía probablemente cualquier retroceso.

Ludwig Mies van der Rohe fue considerado ya en vida uno de los primerísimos creadores de la arquitectura moderna. Realizador de los arquetipos que hemos examinado, persiguió y logró con ellos la funcionalidad, la buena construcción y el sentido moderno del espacio. Pero introdujo también en su obra un grado de idealismo, y hasta de paradójica persecución de los principios clásicos, que, aunque parezcan complicar y disturbar la idea que de lo moderno podría tenerse, contribuyen en realidad a explicarla más convenientemente.

3. 9. LA ESCUELA DE MIES VAN DER ROHE. SKIDMORE, OWINGS & MERRILL.—

Las cuestiones que hemos descrito en torno a las obras de Mies fueron interpretadas como un modo racional y atractivo de hacer arquitectura moderna. Y ello hasta tal punto que su obra llegó a identificarse incluso con aquélla.

Puede decirse así que, durante mucho tiempo y para muchos, lo moderno era Mies van der Rohe. Pues, de un lado, Mies representaba la absoluta modernidad revolucionaria que el edificio de cristal y acero, con sus leyes de la transparencia y de la planta libre, suponen. Y, por otro, significaba el idealismo formal, la idea de composición perfecta que un extendido y tradicional sentimiento acerca de la arquitectura conlleva.

En ciudades europeas y americanas surgieron, en unos y otros usos, escalas y formas, variantes de la arquitectura miesiana como un modo contemporáneo y canónico de diseñar. En unos casos se trataría de arquitectos internacionalmente conocidos, como Alison y Peter Smithson, en Inglaterra; o Philip Johnson, defensor y colaborador de Mies, en Estados Unidos. Otros serán discípulos suyos, como Craig Ellwood o Myron Goldsmith. En otros más se trató de profesionales menos conocidos que eligieron también la arquitectura de Mies como un «*nuevo clasicismo*».

En Norteamérica, la eficiencia funcional de los métodos miesianos que el propio maestro había demostrado trabajando para la pragmática sociedad estadounidense fue recogida sobre todo por la firma de arquitectos **Skidmore, Owings & Merrill**, que llegaría a ser la más importante empresa de proyectos de arquitectura del mundo.

El estudio fue fundado en 1935 por **Louis Skidmore** (1897-1962) con **Nathaniel A. Owings** (1903) y **John O. Merrill** (1896-1976), pero nunca tuvo una arquitectura que se debiera exactamente a la colaboración entre ellos, dedicados sobre todo a la organización eficaz de una gran empresa para hacer proyectos, y en la que puede decirse que la cultura arquitectónica representaba un factor más de eficacia. El estudio sustentaba su actividad proyectual en la calidad de los diseñadores incorporados a él. En 1937 se integró **Gordon Bunshaft**, que había estudiado en el MIT, y que había sido educado en la cultura de la vanguardia. Otros fueron Walter A. Natsch, también del MIT; Bruce J. Graham, Roy O. Allen y David G. Hughes, entre muchos más.

La posición vanguardista de Bunshaft y la necesidad de eficiencia explica la ligadura a la manera de Mies van der Rohe como síntesis y sublimación de lo perseguido, así como la calidad y continui-



Lever House (Nueva York, 1951-1952), de G. Bunshaft, firma S. O. M.

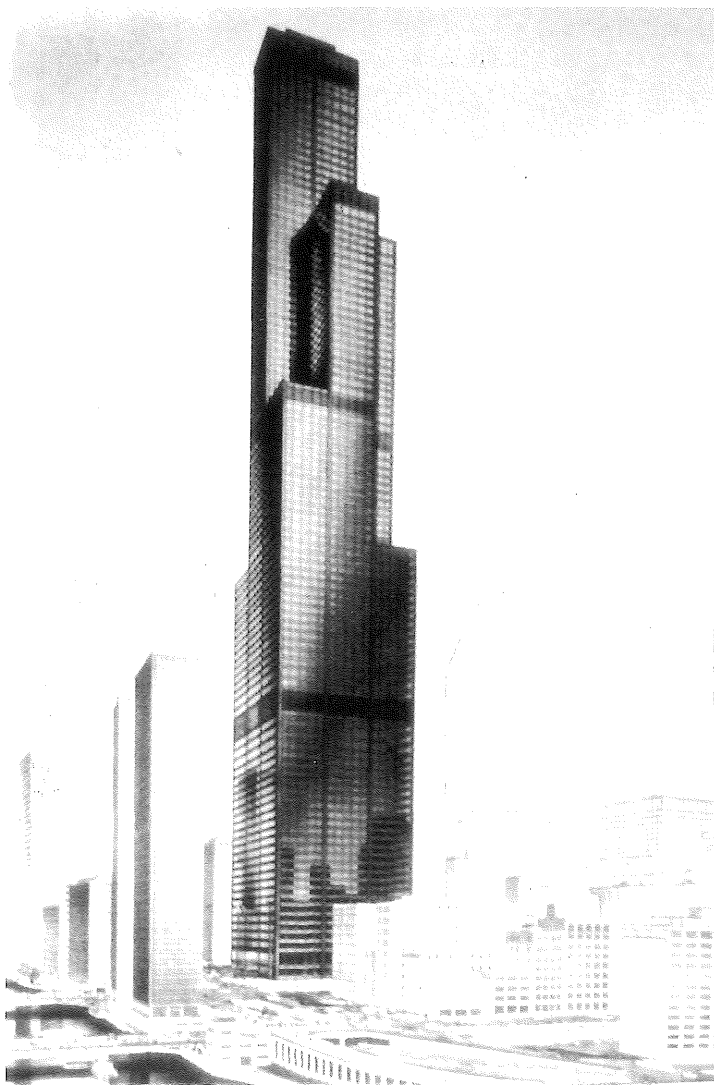
John Hancock Building (Chicago, 1960),
de la firma S. O. M.



dad de la empresa quedaba explicada asimismo por la presencia activa de los proyectistas citados, que dieron a la arquitectura del S.O.M. unos criterios de método y de estilo en los que se fueron formando muchos de ellos mismos, como si se tratara de una verdadera escuela. La empresa S.O.M. llegó a tener en los años setenta 1.000 empleados, con varias oficinas en Nueva York y en Chicago.

El seguimiento miesiano de la firma fue, durante muchos años, casi absoluto, contribuyendo en gran modo a difundir el rascacielos de muro-cortina inventado por el maestro alemán, aunque dándole un sentido y unos matices propios. Uno de los ejemplos más tempranos y brillantes fue el edificio *Lever House* (Nueva York, 1951-1952, proyectado por Gordon Bunshaft), pudiendo citarse otros ejemplos de interés, como el *Connecticut General Life Insurance* (Hartford, 1953-1957), o el *Chase Manhattan Bank* (Nueva York, 1955-1964, también de Gordon Bunshaft).

La arquitectura de la firma S.O.M. tuvo la importancia de haber sostenido presupuestos formales semejantes a los de Mies haciéndoles cumplir las complejas exigencias de técnicas varias y de instalaciones que el edificio moderno de oficinas suponía, aunque en muchos rascacielos pueden notarse también influencias no literales de Le Corbusier y de Gropius, así como de la tradición neoyorquina



Sears Tower (Chicago), de B. Graham,
firma S. O. M.

de los grandes vestíbulos o de los espacios abiertos ligados a las torres, como había hecho en su momento el *Rockefeller Center*.

No obstante, tal vez las obras más atractivas fueran las que, sin llegar a abandonar en cierto modo los ideales del maestro, supusieron un paso más en su búsqueda arquitectónica, obteniendo soluciones distintas o más complejas.

De entre los edificios acristalados y de volumen simple, presidido por la estructura, pueden citarse, entre otros, el *Marine Midland Bank* (Nueva York, 1967), de Gordon Bunshaft, y el *U.S. Steel* (Nueva York, 1 Liberty Plaza, 1973), de Roy O. Allen.

Algunas otras obras fueron más diferentes, como el *John Hancock Center* (Chicago, 1968, proyectado por Bruce J. Graham), en que el canónico volumen prismático miesiano, servido por la sintáctica estructura cuyos métodos hemos analizado, ya no existe, y fue sustituido por un volumen troncopiramidal, definido mediante una estructura a gran escala que no respeta la composición ortogonal, sino que introdujo las barras inclinadas como una cuestión técnica capaz de convertirse en una poderosa figuración metropolitana.

La obra maestra de esta firma fue quizá la *Sears Tower* (Chicago, 1968-1974), proyectada por Bruce J. Graham, que es el edificio más alto del mundo, y el último de los importantes que S.O.M. realizó siguiendo todavía unos ideales que pueden considerarse como basados aún en el desarrollo de los miesianos.

El vencimiento de la enorme escala de la imagen que este edificio suponía, y más allá de los problemas técnicos, constituyó el principal reto a vencer, imposible de superar mediante los volúmenes paralelepípedos más limitados de la arquitectura del maestro. Una forma tan gigantesca debía obligadamente preocuparse de los valores figurativos y de silueta que fueron propios de los rascacielos neoyorquinos antes del triunfo del Estilo Internacional.

Así, la *Sears Tower* combinó la fidelidad a los volúmenes paralelepípedos con la forma escalonada, huyendo de la simetría, articulando su forma y consiguiendo un resultado global de gran atractivo. Partiendo de una gran planta cuadrada, pasa luego a perder dos de sus cuadrantes de esquina, a tener más arriba la forma de una cruz inscrita en ella, para rematarse después en una pequeña planta rectangular, que se ha desplazado a uno de los extremos de esta cruz.

Su imagen logró así una interesante pregnancia desde bien diferentes puntos de vista, al presidir la metrópoli de Chicago y sin haber abandonado el canónico vocabulario miesiano.

La obra de la firma S.O.M. prosiguió, a partir de las aludidas, por caminos diferentes, dando por clausurada la vigencia de la arquitectura de Van der Rohe. El profesionalismo americano, reclamado por el *espíritu de una época* diferente, olvidó así un riguroso modelo que había elevado su calidad a unas cotas de gran altura. A unas cotas que alcanzaban las de la Escuela de Chicago y las de los grandes rascacielos neoyorquinos.

La arquitectura de la metrópoli norteamericana continuó por otras vías, si bien la obra de Mies van der Rohe permanece como un logro absoluto, canónico, en gran modo indiferente al inexorable paso del tiempo.